

Massimo Cacciari

Íconos de la Ley



Traducción y prólogo
Mónica B. Cragnolini

La Cebra

Íconos de la Ley

Massimo Cacciari

Íconos de la Ley

Traducción y prólogo
Mónica B. Cragnolini



Cacciari, Massimo

Iconos de la Ley / Massimo Cacciari ; con prólogo de
Mónica B. Cagnolini. - 1a ed. - Buenos Aires : Ediciones La Cebra, 2009.
352 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Mónica B. Cagnolini
ISBN 978-987-24770-1-1

1. Filosofía Italiana Contemporánea. I. Mónica B. Cagnolini, prolog. II.
Mónica B. Cagnolini, trad.
CDD 195

La traducción de esta obra ha sido financiada por el SEPS
Segretariato Europeo per le Pubblicazioni Scientifiche



Via Val d'Aposa 7 - 40123 Bologna - Italia
seps@seps.it - www.seps.it

Este libro cuenta con una contribución del Ministerio de
Relaciones Exteriores italiano

Título original: *Icone della Legge*
© 1985 Adelphi Edizioni S.p.A. Milano

© 2009 Ediciones La Cebra
edicioneslacebra@gmail.com
www.edicioneslacebra.com.ar

© de la traducción
Mónica B. Cagnolini

Imagen de tapa
Andrej Rublëv, *Trinidad*, hacia 1411.

Esta primera edición de 1500 ejemplares de *Íconos de la Ley* se terminó de
imprimir en el mes de abril de 2009 en Gráfica M.P.S., Santiago del Estero
328/38, Lanús, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723

ÍNDICE

PRÓLOGO

<i>Mónica B. Cragolini</i>	9
----------------------------------	---

ADVERTENCIA A LA NUEVA EDICIÓN (2002).....	21
--	----

ADVERTENCIA A LA TERCERA EDICIÓN (1987).....	22
--	----

PRIMERA PARTE: SOBRE LA LEY

I. ERRANTE RAÍZ.....	25
----------------------	----

II. LA PUERTA ABIERTA.....	77
----------------------------	----

III. LA BOCA DE MOISÉS.....	165
-----------------------------	-----

SEGUNDA PARTE: SOBRE EL ÍCONO

I. EL ÁNGEL SELLADO.....	201
--------------------------	-----

II. DUM VOLVITUR CRUX.....	247
----------------------------	-----

III. LA GOTA DE LEIBNIZ.....	303
------------------------------	-----

PRÓLOGO

ENTRE LO POSIBLE Y EL ÁNGEL: JUNTO A LA ENCINA DE MAMBRÉ

Mónica B. Cragnolini

1.

Estamos siempre en tensión: tendemos a lo Invisible, a lo divino, a lo Irrepresentable (tensión dolorosa que ningún anuncio de la “muerte de Dios” logra anular), pero nos vemos obligados a movernos en el ámbito de lo visible, de lo limitado, de lo fenoménico. Ansiamos la totalidad, aún cuando la neguemos como tal totalidad, pero sabemos que sólo nos encontramos con los fragmentos de la misma, que no nos queda otra salida que transitar, como decía Benjamin, entre las ruinas. Anhelamos raíces, seguras raíces que nos aten al sentido, a la morada, a la tradición, pero estamos condenados a errar sin ellas, a sabernos desarraigados, desterrados de toda posibilidad de sede segura. Sin casa, sin morada, entonces, de-morados en el desierto de la multiplicidad de los nombres, una vez desaparecido el Nombre.

De esta tensión, de este a-tender, de este tender-a, trata *Íconos de la Ley*, un libro que ya lleva veinticuatro años desde su primera publicación, pero que transita por problemáticas que son acuciantes para el pensar más actual. Entre esas problemáticas, y de manera pregnante en todo el libro, aparece la cuestión de lo posible.

Rosenzweig¹ es el primer paso en esa tensión a lo Invisible, desde una crítica al idealismo que hará patente que Dios, Hombre y Mundo, las pretendidas totalidades de la tradición filosófica, no son si no es por el “y” que las relaciona. Rosenzweig realiza la analítica del *Dasein* del pueblo judío, para el cual el migrar no es una contingencia, sino su misma raíz. El ser-judío (el *Judesein*) es, entonces, un modo de ser-en-el-mundo que supone la migración y el abandono: así, el pueblo de la vida eterna será siempre el eterno extranjero. Su vida transita por las lenguas más diversas, no pudiendo hablar su “propia” lengua. Es por ello que no tiene raíces terráneas, apegadas a una tierra: su única raíz es el des-arraigo. La Ley que ordena su éxodo no puede ser, entonces, *Nomos*.

Contraponiendo la “vida” de este éxodo a la “vía” del cristiano, Cacciari mostrará un mutuo y recíproco “contagio” entre judaísmo y cristianismo, por el cual los judíos pueden sentir una necesidad desesperada de suelo, y los cristianos (nomólatras) un desesperado deseo de éxodo.

Este éxodo que caracteriza también a los personajes de Kafka, se extrema en la necesidad del preguntar que se corresponde con la imposibilidad de la respuesta. Ahora la verdad del desierto es la del preguntar absoluto, el arte inútil de estar en el mismo ámbito de la pregunta. Un enredo de vías constituye el paisaje kafkiano, sin un principio unitario que las organice. Una pregunta que nada espera, como el libro que coincide con su propio comentario (Jabès), es la idea de la tradición que es continuo comentario de sí misma, a la manera talmúdica. Así, para Kafka, la palabra es huella, sin alusividad: las irradiaciones del Nombre, los múltiples nombres, ya no remiten a él. Por ello, porque no hay alusividad, la puerta (aquella puerta en la que terminaba *La Estrella de la redención*)

1. En todo lo que sigue en este punto, en la medida en que intento avanzar con el mismo texto de Cacciari, obvio citar para evitar una proliferación de notas, pero resultará evidente, luego de la lectura de *Íconos*, que escribo lo que escribo con y a través de su escritura.

permanece abierta. Y está abierta porque no remite a ningún Otro secreto que deba ser desvelado. Puro juego lingüístico sin Otro de sí. Puro juego frente a la puerta ya siempre abierta de *Ante la Ley*, que da cuenta de la imposibilidad de la esperanza en el desciframiento. Ya no hay retorno al texto: se ha perdido el nexo entre el Libro y el comentario. Erramos de comentario en comentario, en la multiplicidad de los nombres, de las interpretaciones, en ese *medium* constituido por las preguntas que permanecen siempre como preguntas, sin respuestas. No hay más palabra plena, babélica, Torre de Babel y Muralla perfecta son irrealizables: lo que se puede construir ahora se construye como la madriguera del topo, por agujeros y vacíos. Los mensajes se extravían, el *Nomos* ha perdido su sacralidad, la Justicia carece de potencia sagrada y, sin embargo, las imágenes sobreviven, independientemente de que se crea en ellas o se desee producirlas. La proliferación de imágenes "sin emisor" es signo de lo inexplicable, del "silencio" que nada responde.

Entonces Freud, desde el *Moisés*, querrá explicar este inexplicable, y volverá a él. La tradición se le presenta "deformada" por diversos influjos, reelaborada en la medida de la pérdida de su fuente. La tradición da cuenta del mismo éxodo de Moisés, y entonces "en su tender a su propio puro posible", señala Cacciari, "debe querer el desplazamiento continuo, la migración, es decir, la pérdida". Para Freud, la dimensión de lo posible está superada, él desplaza a la tradición del lugar de su posible. Ya no se trata de que "no existe el origen", sino que ahora "el origen es Otro": lo fundante para el judío es la escisión de la identidad.

Mientras que en Rosenzweig la escritura mosaica es la *raíz* del error, en Freud la desposesión es total: sólo se pertenece a lo que se ha perdido, es decir, se pertenece a una huella, a una ausencia. El *Moisés* de Schönberg estará aún más desposeído y despojado que el freudiano y el kafkiano. Cacciari interpreta en el mutuo pertenecerse de las figuras de Moisés y Aarón

un *polemos* entre el re-tirarse en lo Invisible e Infigurable, y la necesidad de avanzar y representar. Y entonces, aparece aquí el *alma vocálica* de la Escritura, el canto como nostalgia *in actu* del Nombre que sólo se revela en el *ars combinatoria* de las letras. El canto a-tiende a escuchar esa música sin-sentido y sin-sonido.

Entre silencio y canto se da, entonces, una llamada mutua. ¿Cómo "decir" el silencio sin traicionarlo? Hay canto, hay imágenes, pero ellas *son* por la ausencia del Nombre. Tema que el ícono patentiza en grado sumo: entre Malevič y Florenskij, Cacciari abordará el problema de la palabra y de la posibilidad de decir lo Irrepresentable.

Cristo es *eikón* del Dios escondido justamente en tanto encarnado, en su aspecto criatural. Cristo ha removido la venda que Moisés tenía en su rostro, y *da a ver* plenamente la Gloria. Pero lo que manifiesta el ícono es la participación de Cristo en la vida humana, y no la Divinidad misma. Hay entonces una aporía que recorre toda teoría del ícono, ya que el mismo no representa las dos naturalezas de Cristo, sino sólo su participación. Con esto, permanece la dimensión apofática del ícono.

La posición iconoclástica da cuenta del insuperable *problema* de la teología del ícono, pero lo quiere resolver de manera drástica: o el realismo absoluto, o el absoluto silencio. Frente a este *aut-aut*, Florenskij, retomando una idea de Cabañas, ha interpretado la esencia del ícono al modo de la puerta, como *pasaje* de lo Invisible a lo visible, y de lo visible a lo Invisible. Por ello el pintor de íconos no representa, sino que quiere comunicar "este y el otro mundo".

Para Florenskij, en el ícono se da una tensión entre plenitud simbólica y evocación, y cada extremo remite al otro. El ícono no elimina lo Inexpresable, sino que en él lo Inexpresable "se dona". No es que se explique el misterio, sino que el misterio se ve: hay tanto de epifanía como de dimensión apofática en el ícono. Y el concepto kandinskiano de "composición" se ubica

en esta tradición del ícono. Todo el espacio de la abstracción contemporánea transita estas aporías, en la problemática de la construcción del continuo espacio-temporal.

Entre la matemática de inicios del siglo XX y las artes abstractas de la misma época se dan correspondencias que evidencian la importancia de lo posible. Si el ente matemático es "productivo", construido por la *mens tuens*, entonces se genera sobre el fondo de lo posible. Como respondiendo a la descripción de Lord Chandos en su carta a Francis Bacon (la carta de Hoffmannsthal), Brouwer apelará al proceder constructivo del pensamiento matemático. Del mismo modo, Mondrian se moverá en los límites de lo construible. Para él, el cuadro coincide con su construcción, ya que no existe en el mismo nada que quiera representar lo Absoluto. El cuadro de Mondrian se libera de la idea de Ley: máximo rigor constructivo y libertad de elección para pensar de manera constructiva el continuo. Aquí la dimensión de lo posible existe en el modelo de la libre constructividad (nada de áurea Geometría). El punto arquetípico del Árbol de Mondrian, que se mostraba pero no podía ser dicho, reaparece como problema en el espacio de Brancusi. Espacio signado por la tragedia del querer hacer aparecer la esencia (a-intencional) de la Verdad, tragedia que da cuenta de la distancia inexorable entre querer y esencia.

Pero la noción de constructividad del arte de inicios del siglo pasado se conecta con la idea del universo como red de fibras ínfimas, tejida por "nadie". La misma es posible de ser pensada, para Cacciari, dis-locando a Leibniz. Y un universo como tejido de energías, relaciones, enredado y desenredado según series, ritmos y medidas, sin artífice, es lo que puede pensarse en el espacio pictórico de Klee. Por eso *Ícone* se cierra con la cuestión del ángel en Klee, con el existir de las obras.

El tema de lo posible, que transita por todo el texto, desde lo posible kafkiano —que aparece como *necesidad*—, signa un espacio más allá de la dialéctica posibilidad-realidad. Lo posible no es lo que debe hacerse real. La antinomia en la que

se debate el discurso es, precisamente, la de la posibilidad de hacer lo posible, en cuanto tal, real. Que se dé lo posible en tanto posible implica que "salvarlo" es mantenerlo en tanto tal posible, es decir, irrealizable. Por ello la muerte es lo puro posible, ya que no puede ser ni producida ni construida.

En obras posteriores a *Íconos*, el pensador italiano ha vuelto una y otra vez al tema de lo posible. En *Dell'Inizio* reaparece desde la noción de inicio, como pura indiferencia² que comprende en sí todo modo posible, y que por esto no es fundamento, ni lo absoluto, ni *Urgrund*. Y Cacciari retoma algo presente en el último capítulo de *Íconos*: pensado a la manera leibniziana, el inicio es "omnicomposibilidad", como indiferencia de posibilidad y no posibilidad.

En *Della cosa ultima*, se piensa en la infinita composibilidad de los mundos, al modo de Bruno, y en la infinita posibilidad, al modo de Leopardi. Aquí, el ámbito del puro posible abraza en sí necesariamente el posible imposible.³ Y es la risa del niño de Nietzsche la que habla de la apertura a la condición de todo posible, el *cháos*.⁴ Por ello el único inicio es lo puro posible, o la pura apertura de lo posible.⁵

2.

Quien es lector de Cacciari, sabrá de las dificultades que supone enfrentarse con una escritura habitada de referencias a otras lecturas, otras lenguas, otros saberes. La profusión de términos griegos, alemanes, latinos, en este caso, también hebreos, la grafía de guiones y comillas simples y dobles, generan un espacio de juego de una escritura re-sonante de voces múltiples, diversas, y no conciliables en una unidad. En esa

2. M. Cacciari, *Dell'Inizio*, Milano, Adelphi, 1990, p. 140.

3. M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004, p. 75.

4. M. Cacciari, *op. cit.*, p. 293.

5. M. Cacciari, *op. cit.*, p. 73.

escritura resonante, sonarán también Schönberg y la música que acompaña a la lectura de la Torah. Filosofía, literatura, iconografía, matemática, música, arquitectura, pintura, transitan por cada uno de estos capítulos performativizando, de alguna manera, el tema de la posibilidad, de la multiplicidad de los nombres y los juegos. Blanchot decía que *El Castillo* es una novela que habla de la posibilidad de escribir una novela llamada *El Castillo*.⁶ *Íconos de la Ley* es una obra que, refiriéndose como “tema” a lo posible, de alguna manera performativiza, en un ejercicio constante, la misma posibilidad de lo posible en diferentes ámbitos. Ejercita “posibilidad”: la de lo posible literario, la de lo posible filosófico, la de lo posible pictórico. La Ley que podría unificar los posibles en un código, la Ley que podría determinar en qué actualidad debe “realizarse” un posible, ya no existe. Ya no están las tablas ni la Ley escrita. Y entonces, hay vías, trayectos.

Entre intento de decir lo Irrepresentable y mostración del mismo, una tensión recorre todo el texto, tensión que hace que la puerta del final de *La Estrella de la redención* nos abra, como ya señalamos, a la segunda puerta, la de Kafka, abierta desde siempre. Una tensión que hace que “vía” y “vida” se confundan y entrecrucen, en una escritura que también canta, realizando trayectos que parecen querer mostrar nexos “necesarios” que luego se muestran sólo como posibles vías.

Las figuras actúan unidas-separadas en esta red de múltiples matices que teje la obra: Freud-Schönberg, Brouwer-Mondrian, Brancusi-Leibniz, Florenskij-Malevič... Nos atraviesan en la lectura motivos que se nos escapan, que hacen patente la inaferrabilidad de lo posible, tradiciones que se cruzan, como la oriental, desde el derecho chino del *li* y del *fa*, que transita el Kafka chino que supo ver Benjamin, y que reaparece al final con el Tao, confundida con la maravillosa

6. M. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, trad. J. Ferreiro, México, F.C.E., 1991, p. 254.

imagen leibniziana del estanque. Así, los juegos de escritura del texto de Cacciari, que van tejiendo una red, muestran, a cada paso, otras posibles urdimbres, otros posibles trayectos a seguir en esta serie de pensadores, músicos, literatos, artistas plásticos, que la obra alberga. Se trata, entonces, de performativizar lo posible en sus múltiples composibles, pero haciendo evidente que ninguna composición agota (o realiza) dicho posible.

3.

La imagen elegida para ilustrar la tapa de la edición argentina de este libro, *Íconos de la Ley*, la *Trinidad* de Rublëv, la misma que “era para Florenskij testimonio pleno de que Dios existe”⁷, quiere señalar un tránsito que el mismo Cacciari anuncia al final del libro, al remitir a los Ángeles de Klee. La *Trinidad* de Rublëv puede ser vista, más que como representación de lo Divino, como imagen de tres ángeles en tránsito, detenidos un momento en su camino, azorados por la pérdida del mensaje (¿a qué veníamos a este mundo?), departiendo entre sí acerca de esa turbación por el olvido. Como se sabe, la imagen está inspirada en Génesis 18, 1-5, donde se cuenta cómo Abraham fue hospitalario, ofreciendo agua y comida a las tres figuras angélicas que le anuncian el nacimiento de su hijo. Atrás, la encina de Mambré, que señala el lugar en el que se encontraba la tienda de Abraham.

En *Tre icone*⁸ Cacciari se ha referido a este ícono como imagen que invoca a la conversión simplemente desde el mostrarse, desde “la energía de la propia epipháneia”. Aquí la

7. M. Cacciari, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 2002, p. 220, en esta traducción en la p. 246.

8. “La Trinità di Rublëv”, en *Tre Icone*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 13-30. La cita es de p. 15. Como señala en el “Prólogo” a este libro, es de una reelaboración precisamente del pasaje de *Íconos* que remite al ícono de la Trinidad que surge este nuevo trabajo.

encina de Mambré, inclinada hacia el Hijo, en el centro del ícono, indica que Él es el Árbol de la vida. Lo que para Cacciari está cancelado en esta imagen es el evento, y por ello retoma la expresión plotiniana según la cual, el artista que quiere hacer visible lo Invisible debe "cancelar todo", es decir, eliminar todo rastro de lo contingente. Lo contingente: Abraham corriendo al encuentro, preparando el cordero, en suma, su hospitalidad, está aquí vista *sub specie aeternitatis*, recogida en esa relación hospitalaria perfecta entre las tres figuras. Para Cacciari, lo fundamental es el reconocimiento de Abraham del *Theòs Xénos*, del dios extranjero: es porque es hospitalario, porque "dona al extranjero", que Abraham podrá dar vida.⁹ Es decir, la Vida, de atributo de lo perfecto Invisible, es, en esta interpretación, vida de lo contingente, humano.

Por esto, más allá de la referencia al pasaje del Génesis, y a la intención de Rublëv, tal vez pueda "leerse" el ícono simplemente como la imagen de tres ángeles, agotados por el viaje interminable entre los dos mundos, tal vez recibidos por algún otro anfitrión humano (no olvidemos que las Escrituras hablan de ser hospitalarios con el extraño, ya que podría ser un ángel). Los tres se han detenido un instante en su caminar, para hablar o quizás, ya mudos, ya carentes de toda palabra, simplemente para acompañarse antes de seguir. Con la vara del peregrino en sus manos, se observan, y la mirada de los tres forma un círculo amoroso entre ellos, una "comunidad de silencios". La encina de Mambré ahora muestra el lugar de detención, una tienda, simplemente.

Tal vez de todo esto, *mutatis mutandis*, hable *El Ángel necesario*. Como señala Cacciari en el "Prólogo" de 1986 a *El Ángel necesario*, *Íconos* termina con la figura del ángel, y se tornaba necesario, entonces, este libro sobre el mismo.¹⁰ Libro extraño, que se mueve en una dimensión oscilante, como esa

9. *Ibidem*, p. 26

10. M. Cacciari, *L'Angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1994, p. 11, trad. esp. *El Ángel necesario*, trad. Z. González, Madrid, Visor, 1989.

dimensión *ou-tópica*, del “mundus imaginalis” tan mentado en *Íconos*, del Ángel. Era necesario hablar del Ángel, porque era necesario hacer patente que él es ícono del *ad-verbum*, que testimonia el misterio en tanto misterio, lo invisible en tanto invisible¹¹. *El Ángel necesario* transita en la huella (anunciada en el cap. 1 de la segunda parte de *Íconos*) de la relación visible-invisible. El ángel es guardián de lo invisible, y la cuestión de la angeología no atañe al problema de “traducir” lo invisible en lo perceptible, sino al de la posibilidad humana de “corresponder a lo invisible en cuanto tal”.¹²

El ángel hace visible que no se alcanza el Nombre a través de los nombres, pero que estamos empeñados en el juego de los nombres, que en él nos movemos, somos, erramos, interpretamos y volvemos a interpretar. “De este modo el ángel, lejos de ser el hermeneuta del Punto supremo, se reduce a ser el exégeta paciente de sus infinitos nombres.”¹³ Así, el ángel queda vinculado al *pathos* humano por el nombre: él y nosotros estamos emparentados por ese mismo amor.

En el tiempo actual, los ángeles están cansados y mudos: si había mensaje, ya lo han olvidado, y restan como testimonio de una ausencia, de la sed por la palabra que había que anunciar. Es como si el ángel hubiera quedado atrapado entre el mundo que ya no es, y el mundo nuestro, en esa zona intermedia, mudo, porque ha olvidado el mensaje, tan largo fue el trayecto. Así parecieran estar los tres ángeles de Rublév. Que parecieran estar también hospedados en nuestra casa, sentados a nuestra mesa, compartiendo nuestro pan. Ahora los ángeles están en lo cotidiano, en nuestra alma, que invoca lo invisible, dice Cacciari. De ese otro posible, de esta extraña “familiaridad” en la multiplicidad de los nombres, dará testimonio *El Ángel necesario*.

11. Todas expresiones del cap. 1 de *L'Angelo necessario*, pp. 13 y ss.

12. *Ibid.*, p. 17.

13. *Ibid.*, p. 90.

Íconos de la Ley

a L.,νόμῳ οὐ φύσει

ADVERTENCIA A LA NUEVA EDICIÓN (2002)

Para esta nueva edición de *Íconos* me he limitado a algunas correcciones formales. No he podido ni rever el libro para dar cuenta de los desarrollos posteriores de mi investigación, ni examinar toda la nueva bibliografía sobre los temas que abordo. Después de la publicación de *Íconos*, y gracias, ante todo, a la traducción de *La Estrella* a cargo de G. Bonola, se han multiplicado en Italia los estudios sobre Rosenzweig, lo mismo ha acontecido con Florenskij, y en especial justamente con el Florenskij "estetólogo", en relación al espacio figurativo de la Vanguardia. Con respecto a esto, son de particular importancia los estudios de Nicoletta Misler. Con respecto a Klee, quisiera señalar la extraordinaria importancia de los nuevos materiales editados por la Klee-Stiftung (*Die Kunst des Sichtbarmachens*, Berna, 2000). Finalmente, en lo referente a Schönberg disponemos ahora de un insustituible instrumento de trabajo, *Arnold Schönberg 1974-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, edición de Nuria Nono Schönberg, Klagenfurt, 1992.

M. C.

ADVERTENCIA A LA TERCERA EDICIÓN (1987)

Con respecto a la primera edición, son de poca relevancia las correcciones y los cambios aportados. Si hoy tuviera que retomar el tema del libro, sería mucho más crítico mi juicio sobre la obra de Rosenzweig (cfr. mi ensayo "Sul presupposto. Schelling e Rosenzweig", en *Aut Aut*, 211-212, 1986). Pero al capítulo central, el de Kafka (donde se delinea la idea de lo *absolutamente* posible, que guía todo el libro) no aportaría modificación alguna. Tal vez, un agregado relativo al tema del ángel-demonio, pero es lo que he desarrollado en mi libro posterior, *El Ángel necesario. Íconos de la Ley y El Ángel necesario* se me presentan, en realidad, y cada vez más claramente, como una única investigación, el intento de expresar la misma cosa, pero con timbres muy diferentes.

M. C.

PRIMERA PARTE

SOBRE LA LEY

Y en cambio piensa esto: que haya una Ley:
¡eso deberías saludar cual milagro!
Y que haya quien se rebele,
no es más que obvia banalidad.

A. SCHÖNBERG

I

ERRANTE RAÍZ

"Vom Tode": desde este término, "desde la Muerte" se inicia la extraordinaria escucha del *Kuzari* que Franz Rosenzweig nos impone a "nosotros, los sujetos" de la época contemporánea, con *La Estrella de la redención*.¹ Desde la muerte, desde el miedo a la muerte, se inicia "alles Erkennen des All", "todo el conocer del Todo".² Pero la filosofía no reconoce esta angustia que toda criatura expresa, y cree que puede escaparse del sepulcro que se abre de par en par ante cada uno de sus pasos. Ella expulsa lejos de sí la angustia de la criatura

1. Citamos la obra capital de Rosenzweig de acuerdo a la segunda edición de 1930. La referencia al *Kuzari* (trad. italiana, *Re dei Khazari* de Yehuda Ha-Lewi, Turín, 1966) [trad. esp. Yehuda Ha-levi, *Cuzary. Dialogo filosófico*, Madrid, Victoriano Suárez, 1910], de Yeudah Halevi –"el más judío de todos los filósofos judíos" como lo denomina Scholem en *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Zürich, 1957 (trad. it. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, a cargo de G. Russo, Milano, 1956, p. 43) [trad. esp., *Las grandes corrientes de la mística judía*, trad. B. Oberländer, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 33], no es debida solamente a la obvia constatación del extraordinario interés que Rosenzweig demostró por el poeta-filósofo de Toledo –primera mitad del siglo XII–, sino, como veremos, a la sustancial distancia entre *La estrella* y el final explícito de la *Guía* de Maimónides, el del acuerdo entre revelación y verdad racional, en un cuadro inspirado claramente en el aristotelismo. (Por otra parte, es clara la separación de Rosenzweig con respecto a Maimónides en lo que se refiere a las relaciones con la tradición talmúdica –con la cual el filósofo medieval estuvo en abierta polémica).

2. F. Rosenzweig, "Einleitung", en *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a. M., 1930, Primera parte, p. 7 [trad. al español: *La estrella de la redención*, edición preparada por M. García-Baró, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 43].

individual, que nada sabe de la diferencia entre un cuerpo destinado a la muerte y un alma "libre" de tal destino: en su Todo, *de* su Todo, nada podrá morir. "Solamente puede morir el Individuum [das Einzelne], y todo lo que es mortal [alles Sterbliche] está solo [einsam]".³ Esta soledad del Individuum, esta individualidad de todo mortal, esta mortalidad *propia* de toda criatura, es lo que la filosofía debe anular, abolir: *Abschaffung des Todes*. Esta es la última conclusión de su saber: que la muerte sea nada. Pero aquello que para la filosofía es la palabra extrema, aquí vale —en su forma invertida— sólo como primer inicio: en verdad, la muerte no es eso que aparece, o que ha aparecido hasta ahora en el espejo del filósofo, no es nada, "sino un inexorable, ineliminable Algo", "un duro, ininterrumpido reclamo", una *voz re-clamante* (Ruf) que despedaza la pretensión incondicionada de la filosofía, que se torna hacia nosotros para re-tornar hacia el "oscuro presupuesto de toda vida".⁴ Desde este reclamo se inicia la obra: que la nada no es nada, sino Algo, inagotable Presupuesto que ninguna prima philosophia podrá anular, hecho de *estas* muertes, cada una propia de este Singular. *La Estrella* retoma el camino desde el Presupuesto, con cuya anulación se ilusionaba la filosofía. Desde un Presupuesto, nótese, *ineliminable*, el camino ya no será más aquel, todavía idealista, de su diferente subsunción. Las filosofías han exhibido métodos diversos para superar el Presupuesto⁵, se tratará aquí, en vez, de comprender a fondo su motivo, de narrar su historia y sus formas, las 'conversiones' y los pasajes, hasta la Puerta (*Tor*) donde la obra concluye.⁶

3. *Ibidem*, p. 8 [trad. esp. cit., p. 44].

4. *Ibid.*, p. 9 [trad. esp. cit., p. 45].

5. Éste es el perno de la crítica de Rosenzweig al idealismo: la filosofía se ha limitado al esfuerzo de Sísifo para abolir el Presupuesto, se trata ahora, por el contrario, de "interpretarlo".

6. F. Rosenzweig, "Tor", en *Der Stern der Erlösung*, cit., Tercera parte, pp. 203 ss. [trad. esp. cit., pp. 489].

Nueva paradoja. La figura de la Puerta, que siempre ha señalado el inicio del *método*, está puesta aquí al final del camino de la *Estrella*. Toda la obra aparece como introductoria a este inicio. En este momento se entiende aquello que constituía su presupuesto: su meta es el origen. Pero meta que no supera, que no 'pasa más allá', que no aquietta "Vida y Vía"*, origen que no es punto quieto, sino in-stante, es decir, momento que *está* en aquella vida y en aquel camino, que *está*, pero *en* ellos. Sobre esta Puerta está escrito: "Einfältig wandeln mit deinem Gott".⁷ La Puerta es por tanto inicio de un andar ("wandeln"), pero de un andar que se anuncia "einfältig": simple, incompleto, dado vuelta según un 'único pliegue' (no simplemente vuelto hacia el Uno, a un Fundamento omnívoro, sino 'plegado' según su propia necesidad). Desde tal puerta todo Singular podrá finalmente aparecer a la luz de lo "einfältig", de esta Simplicidad que es la más difícil de todas las cosas, aparecer sub especie de aquel "mit deinem [el tuyo, tu propio] Gott", donde el acento cae –sin ilusiones, sin consolaciones– en el "mit", que es proximidad y diferencia, distancia y di-stancia. Dios se da sólo en el carácter de creado del "mit", en correspondencia con él, arriesgado en el "mit". A este motivo –fundamental a lo largo de toda *La Estrella*, así como el del "wandeln"– ninguna meta puede concluirlo, agotarlo. Y, ¿cómo podría concluir una Puerta? Sus hojas no abren hacia ningún misterio, hacia ningún insondable abismo, no anuncian ninguna 'gran liberación' de aquel Presupuesto que las mismas páginas iniciales habían indicado. Ellas abren "*ins Leben*"⁸, por lo tanto, *re-abren* al mismo inicio. El inicio inmediato del "Vom Tode" se ha transformado aquí, finalmente, en Origen. La meta no es

* "Vía" se traduce por "camino", "senda", pero dado el constante juego "via-vita" que realiza Cacciari, preferimos mantener "via", cuyo uso no es tan habitual en español, para hacer patente ese juego con "vida". [N de la T.]

7. Literalmente: "Según un único pliegue migrar junto a tu Dios", *Ibid.*, p. 211 [trad. esp. cit., p. 496: "Andar con tu Dios en la sencillez"].

8. Estas son las palabras finales de *La Estrella*.

más que transfiguración-iluminación del inicio, y el inicio es verdadero Origen sólo 'convirtiéndose' a la meta, asumiendo aquel *único pliegue*, deviniendo, de inmediato, "einfältig", simple y firme, en tal simplicidad, en su mismo andar. La Puerta no oculta ningún secreto. Está *abierta* "ins Leben", también ella llama a la vida como aquel "Ruf" del inicio. Jamás podría ser entendida como figura de aquello que es "verdadero": la puerta llama a aquella "verificación de la verdad" que es el concepto-eje de la gnoseología rosenzweigiana.⁹ Llama para que *en la vida* la verdad devenga verdad. Hoc opus, hic labor est. La voz del inmediato inicio llamaba al reconocimiento del Presupuesto. La voz de la meta-origen alcanzada llama a la "evaluación" de la verdad sobre la base del 'precio' de su devenir verdadera.

"Vom Tode ... ins Leben": en una carta a Rudolf Hallo, Rosenzweig explica el sentido de tal 'conversión'.¹⁰ El sistema filosófico conduce de la muerte a la *Abschaffung des Todes* en la *theoria*. Tampoco es sustancialmente diferente del método del sistema la vía que recorre la ortodoxia teo-lógica, 'sacando' la muerte al afirmar la Ley, o bien la vida, pero solamente en tanto vivida según la Ley. Incluso según este aspecto, filosofía y teología parecen *sistemáticamente* solidarias: Individuum 'agotable' en el conocimiento del Todo, por un lado, judaísmo

9. Esto encuentra explicación puntual en *Das neue Denken* (1925), luego en *Kleinere Schriften*, Berlín, 1937; *Il nuovo pensiero*, a cargo de G. Bonola, Venezia, 1983, p. 68; esta edición, a la que nos referiremos, contiene también la carta a Rudolf Ehrenberg del 18 de noviembre de 1917, germen originario de la *Estrella*, y el ensayo de Scholem, "Franz Rosenzweig y su libro *La estrella de la redención*", publicado por primera vez en Jerusalén en 1930 [En español disponemos de tres traducciones de *El nuevo pensamiento*, la de A. Garrido-Maturano, en Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, edición que incluye seis ensayos introductorios al pensamiento de Rosenzweig; la de Isidoro Reguera, en Madrid, Visor, con "Introducción" de Francisco Jarauta, que incluye la carta a Ehrenberg mencionada por Cacciari, que aparece en la traducción al italiano, y la de M. Burello, incluida en Franz Rosenzweig, *Lo humano, lo divino y lo mundano*, Buenos Aires, Ed. Lilmod y Libros de la Araucaria, 2007].

10. F. Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher*, Den Haag, 1979, vol. II (1918-1929), pp. 761 ss. La carta es del 27 de marzo de 1922.

(Judentum) identificado a la Ley, por el otro. Pero el judaísmo no es la Ley, sino más bien el ser-judío ("Judesein"), y esta existencia solamente, este *Da-sein* efectual puede fundar y confirmar la Ley. El hecho 'desnudo' de que esta existencia viva y no muera permite que la Ley sea, que exista la tradición de la Ley en la viviente multiplicidad de sus *comentarios*. Así el singular no es "en última instancia" —donde siempre precipita el discurso filosófico— el Universal que lo abraza y lo comprendería, sino, justamente, *Da-sein*, existencia arroja-da sobre la propia vía, sobre la vía que pertenece a este único Singular, y que él, solamente recorriéndola como tal y sin ilusiones, puede sentirla *próxima* (jamás idéntica) a la del otro. La afinidad se crea solamente entre singulares perfectamente solos en su vía, y capaces de recorrerla "*einfültig*". La verdad no 'es', la Ley no es, pero existe este *existir*, solo, que continuamente arriesga-confirma su valor. Verdad y Ley se dan en él y solamente por él. La obra, el libro, pueden conducir a este reconocimiento, hasta este 'simple' origen, y entonces, por esto, "*ins Leben*". Sólo aquí se hace clara la crítica a la filosofía, al sistema, que se había iniciado "*vom Tode*".

Pero tal crítica, y la vía que a partir de ella se origina, ¿son entendidas como superación de la filosofía, más allá de su 'línea', y precisamente en el sentido de una plena, indiscutible pertenencia a la tradición de ese *Dasein* que es el *Judesein*, de modo tal que la forma del discurso deberá dejar el campo a la palabra viviente de aquellos momentos de esta tradición que más han puesto en cuestión su sistematización teológica? Bajo esta luz Scholem interpreta *La estrella*, como término del eclipse de la dialéctica cabalística, es decir, como obra que hunde en esta tradición sus raíces, que allí piensa la fe y la experiencia.¹¹ El problema reviste una importancia que trasciende el texto de Rosenzweig y la historia de sus interpretaciones. Se trata del

11. Cfr. de Scholem, además del ensayo ya citado, el realizado en ocasión de la segunda edición de la *Estrella*, "*Zur Neuauflage des 'Stern der Erlösung'*" (1931), ahora en G. Scholem, *Judaica I*, Frankfurt a. Main, 1977, pp. 226 ss.

problema de las condiciones de pensabilidad de una 'evasión' de los términos del lenguaje que afirma el 'ser' de la verdad y de la Ley. Scholem lo capta todavía 'ingenuamente', Lévinas lo propondrá, a lo largo de toda su obra, en forma completa.¹² Para Scholem alcanza con la 'evasión' del singular desde la ausencia de Presupuesto pretendida por el Todo de la filosofía –por el proceder totalizante del conocimiento filosófico– para que se pueda hablar de superación. Para Lévinas el asesinato del padre griego –cuyas aporías ha advertido muy bien Derrida¹³– no alcanza aún para evitar el lenguaje de la ontología. La forma del parricidio es la de una oposición inmediata que permanece en la dimensión del ser que se querría negar: la forma inmediata de la inversión corrobora su *necesidad*. Lévinas intenta construir una dimensión de lenguaje-pensamiento que se perfile *de otro modo* con respecto a esa oposición, un *tercero-excluido* con respecto a ese juego de afirmación-negación. Ahora bien, tal dimensión, nótese bien, reasume los elementos-ejes de la *Estrella*: afirmación del Presupuesto contra la *Abschaffung* idealista; crítica del lenguaje que indaga la 'esencia'; el "*einfültig wandeln*" de la responsabilidad ilimitada frente al Otro. Por otro lado, los temas cabalísticos que recuerda Scholem están, sin duda, presentes en la obra de Rosenzweig: la Creación como resultado del *zimzùm*, de la contracción-retiro del Creador; la

12. Desde *De l'évasion*, aparecido por primera vez en *Recherches Philosophiques* en 1935 (ed. italiana, *Dell'evasione*, ed. de D. Ceccon y G. Franck, Reggio Emilia, 1983), hasta *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, 1978 (trad. it. *Altrimenti che essere*, ed. de S. Petrosino, Milano, 1983) [De estos dos textos existen traducciones al español: *De la evasión*, trad. I. Herrera, Madrid, 1999, Arena Libros, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, trad. A. Pintor Ramos, Salamanca, Sígueme, 1987].

13. J. Derrida, "Violence et métaphysique" en *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, trad. it. de G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, 1971 [trad. esp., *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989]. Atento a estas relaciones es S. Petrosino, en su introducción a la edición italiana de *Autrement qu'être*. Lévinas ha dedicado a Rosenzweig un importante ensayo, "Franz Rosenzweig: une pensée juive moderne" (1965), ahora en AA.VV., *Franz Rosenzweig*, en *Les cahiers de la nuit surveillée*, Paris, 1982.

ruptura de los vasos, la *sheviràth ha-kelìm*, que obliga al 'trabajo' de reunir las chispas esparcidas y reponer la *medida* a nuestro mundo; el exilio de la *Shekhinà*. En términos diferentes, esos temas reaparecen también en Lévinas: basta pensar en la idea de la creación como separación, 'posición' de lo otro de sí por parte del mismo Creador. La misma ética de Lévinas se funda en el acto que pone lo otro de sí: solamente el retiro de lo Infinito da-lugar al mundo como mundo de la libertad y de la responsabilidad, integralmente confiado a nuestro 'trabajo' de reunión y restauración. Es justamente como conclusión de su teoría mesiánica del conocer que Rosenzweig habla de esta *diferencia* en Dios mismo, previa a las dispersiones y disgregaciones que afectan a la criatura. Dios se divide en sí mismo. Se retira para dar-lugar a la criatura y se manifiesta a través de este retiro. Crea lo Abierto del infinito riesgo de la libertad y se confía con esto a tal riesgo, ya que es condición del 'retorno', condición del tiempo mesiánico, el mismo conocer del hombre "vom Tode ... ins Leben". Dios mismo compartiendo el exilio, la *galùth* de su pueblo, 'donándose' a su misma dispersión, se torna necesitado de redención: "macht sich erlösungsbedürftig".¹⁴ La salvación de Israel coincide con la salvación de Dios; el cumplimiento de la Ley asume este grandioso significado mesiánico. No se trata de servir al Señor "como siervos" para obtener su merced, sino de servirlo *para salvarlo*.¹⁵ Todo cumplimiento de una de las innumerables prescripciones de la Ley es un paso hacia el fin del exilio de la *Shekhinà*, hacia la 'restitución' al Señor de su *Shekhinà*. La restitución mesiánica, el retorno de la criatura a Dios es "Gott einigen",¹⁶ hacer uno de Dios. Todo lo que narra *La Estrella* puede ser leído como un devenir a esta unidad. "Y este devenir es confiado al alma y a las manos del hombre".¹⁷

14. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit. Primera parte, p. 193.

15. *Ibidem*, pp. 193-194.

16. *Ibidem*, p. 194.

17. *Loc. cit.*

Sin embargo, Rosenzweig no presenta para nada su libro como expresión directa de esta tradición, y menos aún (a pesar de que en eso sean localizables todos los términos esenciales de la 'evasión' levinasiana) como tout court 'totalmente otro' con respecto a la dimensión del discurso filosófico. El haber escuchado *La estrella* como 'un libro judío' ha sido "un equívoco colectivo". La misma palabra "religión" no aparece nunca allí. "Simplemente es un sistema de filosofía".¹⁸ Es cierto, un sistema que invierte la *taxis* usual de sus habituales ingredientes: él termina, justamente, en la Puerta de ingreso, mezcla lógica, ética y estética en cada una de sus partes. Es cierto, un sistema que no se vuelve a prometer el ver *las mismas cosas* según una perspectiva diferente pero que, en cambio, querría producir la renovación misma del pensar, un *neues Denken*. Tal diferencia no es nunca puesta en juego para indicar una dimensión del lenguaje 'libre' de la filosofía, y en cuya construcción puedan casi 'naturalmente' participar fragmentos, chispas de la tradición religiosa, como ocurre en Scholem (en modo explícito) y en Lévinas (subrepticamente).¹⁹ *La Estrella* se interroga sobre el finis philosophiae, no lo asevera. Y aquellas chispas participan íntimamente de tal interrogación, no se afirman como respuesta, Soluciones. *Están en la sheviràth ha-kelim*.

El 'más allá de la esencia' constituye el núcleo fundamental del nuevo pensamiento. La pregunta por la esencia reduce-reconduce cada vez algo a cualquier otro algo, *anula* el ente, o mejor dicho, lo pone 'en verdad' solamente en su trans-ponerse en algo totalmente diferente. La anulación del Presupuesto se opera esencialmente a través de esta interrogación sistemática en torno a la esencia. La *Ist-Frage*, la

18. F. Rosenzweig, *El nuevo pensamiento*, ed. it. cit., p. 41 [trad. esp. de I. Reguera cit., p. 45].

19. Del todo inútil es, para los fines de nuestro discurso, el filón que denominaría "existencial-apologético" de la interpretación de la obra de Rosenzweig, del que es prototipo Margarete Susman, "Franz Rosenzweig", en *Der Morgen*, 1930.

pregunta qué-es, *aliena* el qué, aquello de lo que, 'propriamente', pretende tratar, en "algo nuevo que antes no era", del cual el "profano" no habría sospechado jamás la existencia.²⁰ Aquello que constituiría *lo propio* de una cosa aparece como completamente otro con respecto a la cosa en su efectiva presencia. Este movimiento alienante establece la *autonomía* de la discursividad filosófica, liberándola del Presupuesto; liberación concebible solamente en el horizonte de una radical *Abschaffung* del ente en su propio darse, en su ocurrir; de una remoción de la radical *revocabilidad* de su presencia. A los fantasmas que continuamente produce la reconducción del ente a su 'verdad', como hacia algo diferente de su presencia, a la 'espectralización' del ente que la *Ist-frage*, la terrible palabrita "es" tiene como objetivo, se opone –y éste es el tema de la Primera Parte de *La Estrella*– una *erfahrende Philosophie*, una filosofía experimental, es decir, fundada sobre la *experiencia* irreducible del Presupuesto. *Filosofía*, ya que tal experiencia no tiene ninguna 'ingenuidad', su forma es concebible solamente en el ámbito de la idea de sustancia como identidad de esencia y existencia, como aquello que es en sí y se percibe a través de sí. "Cada uno es 'esencia' él mismo, cada uno es de sí mismo sustancia, con toda la *pregnancia metafísica* de esta expresión".²¹ Rosenzweig cita a Spinoza, al Spinoza 'refiltrado' por el idealismo clásico, pero, sobre todo, por Goethe. Habría podido citar también al gran filósofo de *Or Adonai*, Hasdai Crescas.²²

20. F. Rosenzweig, *El nuevo pensamiento*, ed. it. cit., p. 47 [trad. esp. de I. Reguera cit., p. 50].

21. *Ibid.*, p. 48 [trad. esp. de I. Reguera cit., p. 51]. La cursiva es nuestra.

22. *Or Adonai* (*Luz del Señor*), completado por el gran filósofo de Barcelona hacia el 1410, publicado por vez primera en Ferrara en 1555, es el texto clave de la polémica neoplatónica contra el aristotelismo del *Dux dubitantium* de Maimónides. Se inicia con la crítica de la física aristotélica (su teoría del espacio limitado o de la pluralidad de los mundos, citada por Pico de la Mirándola, será retomada por Bruno), considerada como premisa de la prueba de Maimónides de la existencia, unidad e incorporeidad de Dios,

Es en base a tal *metafísica* que Rosenzweig define “los Tres” tradicionales depositarios del concepto de esencia –Dios, Mundo, Hombre– como sustancias ulteriormente irreductibles, Presupuestos de la experiencia, ‘inalienables’ con respecto a las *Ist-fragen*. A la pregunta acerca de la esencia sólo se le pueden dar respuestas tautológicas. En el mismo sentido, Hasdai Crescas criticaba la posición especial que sostiene que el concepto de Dios es el de un ente cuya existencia es necesaria, cuya esencia implica su existencia –posición separada de la de la criatura, necesaria solamente ‘para otro’. En cada ente se implican existencia y esencia, cada uno es por sí mismo sustancia, sin necesidad de apelar a otro de sí para afirmar la propia intrínseca necesidad. La potente corriente crítica de la sistematización aristotélica de la teología hebrea vuelve a florecer, así, en Rosenzweig, en términos y con referencias que hacen imposible equivocarse. Desde esta raíz se desarrollan no sólo las tesis de la Primera Parte de *La Estrella* sobre la irreductibilidad de Dios, Mundo, Hombre y sobre su recíproca transcendencia, sino también las formas específicas de su implicarse y de su devenir, de su ‘con’, del ‘y’ que diferencia-relaciona sus manifestaciones –y éste es el problema que dominará la Segunda Parte. Se podría, más bien, afirmar que aquello de lo que quiere ‘evadirse’ el ‘nuevo pensamiento’ no es absoluto la filosofía –ni él podría, de ningún modo, demostrar tal pretensión– sino más bien, ante todo, una *religión* de la autonomía concluida, perfecta, de la forma lógico-discursiva del pensar, *religión* que, irrefrenablemente, absolutiza las ideas que produce, axiomatiza las propias hipótesis, considera sub

para desarrollarse en un poderoso intento de pensar el Presupuesto, como Presupuesto de todo fundamento racional, pero en sí ‘irracionalizable’. La importancia de Hasdai Crescas para la filosofía del siglo XVI y, luego, para Spinoza, ha sido filológicamente comprobada por H. A. Wolfson en sus investigaciones fundamentales, *Crescas’ Critique of Aristotle*, Cambridge, Mass., 1929 (que contiene una traducción y un amplio comentario de los capítulos I-XXV del Libro Primero de *Or Adonai*), y *The philosophy of Spinoza*, New York, 1934.

specie aeternitatis el propio existir determinado. Rosenzweig considera decisivo el Opus postumum de Cohen justamente porque en él ve madurar la crisis de esta “religión de la pura razón”²³ desde el interior mismo de su lenguaje y desde su más alta tradición (desde Maimónides hasta la Aufklärung mendelssohniana y el neokantismo). La erfahrende Philosophie, la filosofía que experimenta la irreductibilidad del Presupuesto, diseña el ámbito del pensamiento de la criatura, del *kreatürliches Denken*, del pensamiento finito –señalado en el memento mori desde el que se inicia *La Estrella*–, pero justamente porque es finito, no absoluto, capaz de relacionarse con lo otro, capaz de escucha. El Presupuesto expresa un término del pensamiento, y le imprime también el ritmo: ya no más el ritmo obsesivo del desvelamiento de la esencia, sino el que sigue-escucha las formas de aquellas sustancias –Dios, Mundo, Hombre– en su recíproco trascenderse e implicarse. Ese término nos destina a un pensamiento finito, inseparable del devenir de sus palabras y de sus formas. La palabra de tal pensamiento es *Zeitwort*, palabra-tiempo, pero el tiempo no es más que el juego de aquellas sustancias, de su recíproco revelarse, transformarse, *andar*. El *kreatürliches Denken* no triunfa sobre ese juego con el ‘es’ aniquilante-alienante de la *Ist-frage*, no lo afronta como la realidad a subsumir, sacar, superar, *sino que lo narra*. Narra ‘qué pasa’ con la sustancia, en la experiencia que se ha dado de la misma, e intenta decir su mostrarse, en la diversidad de sus épocas. La filosofía que se funda en la experiencia del Presupuesto, se desarrolla como

23. H. Cohen, *Religion der Vernunft aus des Quellen des Judentums* (1918), Wiesbaden, 1978 [trad. al español, *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*, trad. J. A. Ancona Quiróz, Barcelona, Anthropos, 2004]. Es necesario, sin embargo, señalar los numerosos elementos que conectan el último período de la reflexión de Cohen al ‘sistema’ de la *Estrella*, en particular a la distinción entre *Volk* y *Staat* y a la decidida actitud antisionista (cfr. por ejemplo, *Ibidem*, p. 296). Cfr. E. C. Reichmann, “Die Bewusstseinwandel der deutschen Juden”, en AA.VV., *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution 1916-1923*, Tübingen, 1971, pp. 594-595.

filosofía narrativa, narrativa de las épocas de las relaciones, del vínculo (y, por tanto, de la *revelación*) entre las dimensiones que lo componen: Dios y Mundo y Hombre.²⁴

Filosofía narrativa es una mención a Schelling. Aquí reencontramos el otro momento constitutivo de aquel paradójal 'sistema de filosofía' que *La Estrella* quería ser: el momento romántico, revivido en un sentido que lo distingue claramente del seno idealista. En la época de la redacción de su libro, él ya se declara "antihegeliano" y, por las dudas, agrega, —y esto es verdaderamente digno de notar—, schellingiano.²⁵ Pero esta influencia, sobre todo de las *Weltalter*²⁶, de la obra incompleta y más atormentada de Schelling, no se limita al concepto de época ni, como veremos enseguida, a las concepciones del paganismo. Ella atañe precisamente al eje del 'nuevo pensamiento': es decir, a la relación entre Presupuesto y filosofía narrativa. En las *Weltalter* la filosofía narra el Presupuesto constituido por Dios y el hombre y el mundo, Presupuesto que resiste a todo asalto de la "llama" del pensamiento, centro invisible que mantiene firme el mundo frente al espíritu que no conoce reposo. Sin la fuerza de tal Presupuesto, el espíritu habría reducido, desde hace tiempo, el mundo a *nada*. El pensamiento del Presupuesto reacciona, entonces, al nihilismo connatural a la 'voluntad de poder' de la Subjetividad incondicionada del idealismo.

24. F. Rosenzweig, *El nuevo pensamiento*, trad. it. cit., pp. 50 ss. [trad. esp. I. Reguera cit., p. 57].

25. F. Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher*, cit., vol I, p. 538. También sobre Schelling, "primer postkantiano", p. 82, crítico del concepto tradicional de filosofía, p. 170.

26. F. W. J. Schelling, *Die Weltalter*, vol. IV de las *Sämtliche Werke*, ed. de M. Schroeter, München, 1927, debía incluir tres libros: sobre el tiempo antes del mundo, sobre el tiempo de este mundo, y sobre el tiempo después del mundo. Los tres 'tiempos' no tienen valor 'cronológico', sino que son entendidos como *chronoi aionioi*, *Urzeiten*: "esencia viviente, efectual", único objeto digno de la ciencia. En tal sentido debe ser interpretada también la *Zeit-wort* de Rosenzweig, como palabra que no pertenece al simple, inmediato discurrir, sino a la dimensión *Aion* de Chronos.

La crítica al idealismo que Rosenzweig desarrolla en las primeras dos partes de la *Estrella* asume toda su "pregnancia metafísica" sólo si es leída a la luz de aquella otra crítica, proveniente del interior mismo del idealismo clásico, que Schelling expone con su 'empirismo filosófico'. La consideración del ente cognoscente como el Existente, como el ente privilegiado, única puerta hacia el conocer, es una "abstracción que no obliga".²⁷ Partir de la gnoseología —como pretende todo idealismo— para deducir desde ella alguna vía hacia el ser conocido, o para negar totalmente el ser a aquello que no es cognoscente, significa comenzar por hacer "del conocer mismo un objeto". Pero así, precisamente, no lo hemos explicado más que como "cualquier otra cosa existente".²⁸ De ningún modo podemos esquivar el ser "que querríamos evitar [...] como si fuese un enemigo".²⁹ El hecho de una *antinomía* irreductible entre objeto y sujeto en el conocer constituye el *presupuesto* de toda indagación metafísica. El *presupuesto* significa precisamente que "se debe reconocer un ser incluso en la parte no cognoscente del mundo".³⁰ El desarrollo sucesivo de la *Exposición*, como se da a conocer a pesar de la antinomia, no quita de modo idealista a esta última, no la transporta, mediante el 'es' del juicio acerca de la esencia, a otro de sí, sino que *expone*, justamente, las condiciones trascendentales del posible combinarse de sus dos dimensiones, sin transformar todo en mera subjetividad, o viceversa, en mero empirismo, y sin conservar solamente al cognoscente.³¹ La investigación filosófica se presenta como una

27. F. W. J. Schelling, *Darstellung des philosophischen Empirismus*, vol. V de las *Sämtliche Werke*, cit., trad. it., *Esposizione dell'empirismo filosofico*, ed. de G. Preti, Firenze, 1967, p. 161.

28. *Loc. cit.*

29. *Loc. cit.*

30. *Ibid.*, p. 163.

31. *Ibid.*, p. 168. Sería interesante establecer, con este fin, una relación entre la interpretación de Schelling, deducible de la obra de Rosenzweig, y la interpretación posterior heideggeriana (*Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Tübingen, 1971), que opone el 'empirismo'

suerte de fenomenología *relacional* entre los ámbitos, entendidos de manera sustancialista, del Presupuesto.

Estos principios no encuentran cotejo preciso solamente en la "filosofía narrativa" de las *Weltalter*, sino además en aquel punto —decisivo en el 'sistema' de Rosenzweig— que trata de la relación entre mundo pagano y revelación. El mundo pagano, en tanto es, para Rosenzweig, exposición inmediata, ir-revelada de los elementos necesarios del Presupuesto en su recíproca trascendencia, permanece perennemente. Es *viviente* pasado. Es la verdad, toda la verdad en una de sus formas determinadas, epocalmente definida. La verdad no 'es' sino epocalmente. En su gran comentario a Jeudah Halevi, Rosenzweig llega a decir: "la eternidad del Pueblo se expresa también en el hecho de que nada de lo que una vez fue actual, pierde su actualidad. El Pueblo eterno torna eterno incluso a su opositor".³² La Revelación no supera de manera idealista, sino que 'convier-te' el pasado. Aquello que alcanza la actualidad, la plenitud de la época, permanece en lo viviente. Ninguna época puede declarar el mero haber-sido* de las precedentes. Pero aquello que hace-época, aquí-y-ahora, re-crea de manera viviente el pasado. En forma perfectamente análoga se había expresado Schelling en la *Filosofía de la revelación*. La expresión general 're-

schellingiano a la fichteana "Auflösung", a la "disolución" de todo ente en la egoidad ("Ichheit"), p. 112. De Lubac (*La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, 1979, trad. it., de F. di Ciacca, *La posterità spirituale di Gionacchino da Fiore*, Milano, 1981) establece una estrecha relación entre la 'plenitudo libertatis' de Schelling y la profecía joaquinista.

32. F. Rosenzweig, *Jeudah Halevi*, Berlin, 1927: se trata del comentario a la poesía "El hebreo".

* La expresión "essere-stato" (haber-sido), que Cacciari utiliza a menudo, remite al infinitivo pasado del verbo "essere" (ser). Como puede traducirse tanto por "haber-sido", como por "ser-estado" (considerando el infinitivo del verbo "essere" en su forma presente y el sustantivo "stato") traducimos de acuerdo al contexto la expresión. Es necesario tener en cuenta que la idea aquí presente es la que señala que lo que ha sido (transcurrido) se solidifica en la forma de estado. Esta variedad de matices de la expresión se hará más significativa en los capítulos siguientes. [N. de la T.].

velación', *Offenbarung*, no se entiende de acuerdo al criterio de un absoluto e incondicionado comienzo. Así como la gnoseología idealista establece la autonomía del sujeto cognoscente, eliminando su juego antinómico con el ente no-cognoscente, del mismo modo una teología dogmática, que se desarrolla en el mismo seno que el idealismo, establece la abstracta autonomía de la revelación del "verdadero Dios". Pero la idea misma de revelación implica un acto "en el que hay justamente un pasaje, y que por eso supone una situación precedente".³³ La misma idea de revelación implica la de un Presupuesto. Naturalmente, es totalmente diverso el modo en que Schelling interpreta la revelación vetero-testamentaria con respecto a la forma en que lo hace Rosenzweig, pero lo esencial es el reconocimiento de esta inagotable *tensión* entre la dimensión del Presupuesto, que en su mismo transformarse se conserva y mantiene, y la revelación —o bien, en el lenguaje de la Segunda Parte de *La Estrella*, el reconocerse y el obrar recíproco, cada una sobre la otra, de las tres perennes sustancias significadas en el discurso, revelación del 'y' que en múltiples épocas-formas las relaciona. Toda revelación "debe presuponer ya un contenido originario, *sustancial* a la conciencia, que esta última *no puede superar* [cursiva nuestra] porque sólo cerca de éste y en éste ella puede producir la conciencia de lo verdadero".³⁴ La estrella de la *redención* no brilla sobre las cenizas del haber-sido, no quema el pasado como un fuego devorador, sino que lo 'redime', más precisamente, lo transforma en sí: transforma el haber-sido en pasado viviente. Revela su verdad. Su revelación no es la de la verdad autónoma, de la forma a priori. Es revelación del existir de la verdad, de las formas de su hacerse verdad, de las formas en las que ella nos ha sido destinada (y en este sentido de su historia). Y la época siente a la época.

33. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, vol. VI y vol. VI, Suplementos, de las *Sämtliche Werke*, cit., *Filosofía della rivelazione*, ed. de A. Bausola, Bologna, 1972, vol. II, p. 220.

34. *Ibid.*, p. 239.

“El límite necesario de toda revelación”³⁵ se refleja claramente en la misma deducción del concepto de Dios que realiza Schelling. Así como toda revelación se ha demostrado como pensable sólo en una relación, lo mismo ocurre con el contenido de la revelación. Dios mismo es tal “solamente en tanto es pensado en una relación”³⁶, en él está siempre contenida una referencia, una relación en general. Definirlo sobre la base del concepto de sustancia (como, justamente, hará Rosenzweig) no contradice la forma de la relación, *solamente que* –y éste es el ‘viraje’ decisivo– es necesario pensar tal sustancia en tanto *libre* de ponerse a sí fuera de sí, como poder devenido activo. A la *decisión* divina, que establece la posibilidad de la creación, corresponde la *decisión* de la criatura, que establece la posibilidad de la propia restitución al Padre. Éste es propiamente el contenido de la revelación: ella representa la sustancia divina en una *relación* tal, que obliga a concebir el mismo acto del Hijo como libre decisión de corresponder al objetivo del Padre, esto es, al mismo y propio Origen. Rosenzweig acentuará “*einfültig*” estos aspectos de la deducción schellingiana, hasta ‘forzarlos’ al choque con los motivos propiamente judíos que ya han sido recordados. Sin embargo, es evidente cuán unilateral sería limitarse a estos últimos, y no captar cómo el *completo* recorrido, desde la idea de revelación hasta la Puerta de la gnoseología mesiánica, se enraíza *también* en el motivo schellingiano entre empirismo ‘introdutorio’ filosófico y metafísica, entre elucidación de la antinomia de sujeto y objeto y concepto de Dios.³⁷

La ‘conversión’ del haber-sido en Presupuesto y el diálogo entre las sustancias *presupuestas* separadas, que constituye el

35. *Loc. cit.*

36. F. W. J. Schelling, *Esposizione dell'empirismo filosofico*, ed. it. cit., p. 207.

37. Este tipo de análisis falta también en las más recientes y documentadas interpretaciones de Rosenzweig, de algún modo, sin embargo, aún dependientes de la interpretación levinasiana, como en S. Moses, *Système et révélation*, Paris, 1982 (que contiene un prefacio del mismo Lévinas).

mundo de nuestra experiencia y que narra nuestra filosofía, todo eso es pasaje al *Überwelt* de la redención. En este punto –terminado el corazón del libro, esto es, su parte central dedicada a la revelación, al continuo renovarse de la revelación en el diálogo entre Dios, Mundo y Hombre– el ‘sistema’ calla. La palabra de la experiencia y de la narración y el pensamiento confinado en el *Zeitwort*, que hasta ahora han escandido la vía de *La Estrella*, deberán dejar el lugar a la lengua del coro, al ‘Nosotros pleno de lo Viviente’³⁸, surgido para siempre “Vom Tode... ins Leben”. Las dos primeras partes consideradas en su conjunto, se presentan, bajo este aspecto, como el Presupuesto de la última parte. Pero a diferencia (abismal diferencia) de lo que ocurre en el pasaje entre los mundos de las sustancias separadas, monológicamente asumidas, y el mundo de la relación, del diálogo, del *punte* tendido para señalar, *al mismo tiempo*, separación y relación, aquí el lenguaje opera un salto: en el tejido dialéctico que, en su ritmo triádico, ha informado hasta ahora todo el discurso, irrumpe una evidente fractura. El lenguaje del Nosotros no se determina simplemente en base a aquel lenguaje narrativo-relacional del diálogo y de la escucha, él es ‘de otro modo’. Y solamente aquí tiene su lugar propio lo que es ‘de otro modo’: no en la ética de la relación y del diálogo, que están en el ámbito del sistema, no en los pasajes decisivos que constituyen ese ámbito, sino en el irrumpir ‘inconcebible’ en la vida por parte del Coro del eterno futuro. El lenguaje del pasado-presente puede representar solamente las condiciones para la escucha de ese Coro, no conduce a él, no lo determina, mucho menos puede expresarlo. La continuidad sistemática de la obra aquí debe fragmentarse. Liberando de toda positiva ‘religiosidad’, de toda servidumbre a la Ley, el lenguaje de la revelación es condición del futuro de la redención, así como, haciendo ‘evadir’ el pasado del mero

38. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit, Segunda Parte, p. 210: comentario al instante de la plegaria que irrumpe en el Salmo 115, para fragmentar todo discurrir [trad. esp. cit., pp. 303-305].

haber-sido, eternizando el mismo pasado en el incesante renovarse de la revelación, es condición del irrumpir del futuro, como futuro *eterno*, en la vida presente, futuro irreductible a la lógica que lo quiere dis-currente en presente y en haber-sido. Pero tal condición no explica, no obliga, no necesita, no dispone de ninguna potestas clavium³⁹ en relación a la Puerta mesiánica. Kierkegaard⁴⁰ sucede a Schelling al acompañarnos por este último Reino.

Pero es un Kierkegaard incomprensible sin referencia, una vez más, a aquel determinado ámbito romántico dentro del cual madura el mismo viraje schellingiano, tan distante del idealismo clásico como de toda forma de positividad religiosa. El problema, filosóficamente formulado, de la Tercera Parte de *La Estrella*, es el de la concepción del tiempo. El tratamiento del judaísmo y del cristianismo encuentra aquí su horizonte propio. Verdadera condición 'trascendental' de la representabilidad ideal de la redención es una determinada concepción del tiempo, que contraste la divinización del fuego que consume, a la ruta de Ixión, completada por la filosofía moderna.⁴¹ Precisamente en el cesar de la vida tiene inicio, para el idealismo, la vida verdadera: la necesidad y eternidad del concepto. La vida

39. La obsesión por la posesión de la llave-talismán, capaz de 'abrir' en el sentido del descerrejar-desvelar, está en el centro de la crítica de León Chestov (*Le pouvoir des clefs*, Paris, 1967, pp. 72 ss.) que Scholem cita de manera entusiasta junto a Rosenzweig en su ensayo ya citado de 1930, dedicado a este último).

40. La referencia a Kierkegaard, ciertamente, es mía, no explícita en Rosenzweig –aún más, él se sentía extraño al uso de elementos kierkegaardianos por autores como Barth (cfr. *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 876). El Dios del 'No', el totalmente Otro de *Römerbrief* contrasta, evidentemente, con el 'und' de Rosenzweig –y sin embargo, entre el plano relacional que éste describe y el 'Nosotros' del Salmo, vuelve a imponerse, necesariamente, la figura 'infundada' de la decisión, del salto.

41. La referencia es a uno de los escritos más significativos de aquel romanticismo lejano del espíritu de Jena y de Berlín, romanticismo al que pertenece, de alguna manera, Schelling mismo: F. von Baader, *Über den Begriff der Zeit* (1818), en *Sämtliche Werke*, vol II, Aalen, 1963; *Filosofía erotica*, ed. de L. Procesi Xella, Milano, 1982.

es explicada a partir de su muerte, o a partir de la afirmación de su carácter meramente contingente, aparente. Pero la oposición entre divinización del tiempo fluyente, del continuum indiferenciado, y la negación idealista de su realidad, resulta falsa. Ambos polos de la filosofía moderna reconocen esta única dimensión del tiempo: la del pasaje y del consumo irreversible. Para ellos la redención puede concebirse solamente como redención *del* tiempo. Esta concepción convertiría en puro engaño todo el contenido de la revelación, ya que la misma consiste justamente en colocar lo Eterno como vida completa y perfecta en la totalidad de sus dimensiones, y no como rígido e inmóvil Presente. Si al tiempo aparente le falta siempre la posibilidad del Presente, si consiste exclusivamente en el no 'ser' jamás, no solamente son inconcebibles las mismas condiciones de la escucha del futuro eterno, sino que deviene inconcebible el mismo lenguaje de la revelación. Ahora bien, justamente la abstracta separación entre tiempo verdadero y aparente y la concepción de lo Eterno como un Presente necesario e inmóvil, son el centro de la crítica romántica de la 'moderna filosofía'. No el presente aparente, sino "sobre todo la absoluta negación de todo presente" se opone directamente al "verdadero presente".⁴² Si es *verdadero* presente, lo Eterno no puede concebirse como inmediatamente contrapuesto a nuestro presente, sino que debe comprenderlo, concretizarlo, no puede ser su negación sino, por el contrario, debe ser su reintegración y redención. Lo Eterno es vida completa y perfecta, no absolutización o hipostatización de un momento de la vida aparente. Eterna es la *vida* que abraza en sí, en su viviente presente, lo que *siempre* es, *siempre* ha-sido, *siempre* será. Perfecta equivalencia en Rosenzweig: la Puerta de la redención desemboca "ins Leben", pero en una vida perfectamente re-creada, que en su existir comprende —en recíproca, inagotable tensión, en diálogo— el Presupuesto (lo que *siempre* ha-sido, pasado vivien-

42. *Ibid.*, p. 101.

te) y eterno futuro del Reino (lo que *siempre* será). El presente viviente incesantemente logra re-cor-dar* el pasado, así como *anticipa* —en sus *fiestas*— este futuro. El presente entonces no es solamente momento, *movimentum*, sino más bien in-stante. El instante es “de otro modo” que el momento, donde el futuro irrumpe aquí-y-ahora y el haber-sido se convierte en pasado. La fenomenología rosenzweigiana del tiempo litúrgico (a la cual deberemos retornar) despliega la afirmación romántica: “en el concepto de tiempo aparente está incluido también el concepto de una posible redención o reintegración”.⁴³

Pero este ‘de otro modo’ se separa, es *decidido*** del sistema. La actitud teosófica de un Baader parece cubrir la separación, conducir sin solución de continuidad a la dimensión discursivo-crítica, por la cual se llega a establecer el intrínseco carácter antinómico de la concepción filosófica del tiempo, con la idea de un verdadero presente como vida eterna (vida y Eterno). Pero es precisamente tal actitud la que resulta completamente extraña a Rosenzweig. El ‘nuevo pensamiento’ concibe las condiciones generales por las cuales puede darse un tiempo como copresencia de pasado viviente y anticipación de aquello que en sí permanece como *siempre-será*, pero eso no instituye la realidad de la fiesta, ni puede definirla en su devenir. No sólo la ‘verdad’ de la fiesta huye de la Ist-frage: ella trasciende el lenguaje dialógico a través del cual había sido concebida la revelación. La redención de lo revelado pertenece al ‘de otro modo’ que ser, pero sólo ella. Se descubre, entonces, que en la Parte Tercera de *La Estrella* no se da una suerte de fenome-

* El término italiano utilizado es “ri-cor-da”, con esta grafía Cacciari evidencia la presencia de la raíz latina “cor”, relativa al corazón, en el término. De este modo, recordar es “guardar en el corazón”. Para mantener esta raíz (lo que seguiremos haciendo en el resto de la traducción) utilizamos en esta ocasión el giro “logra recordar”. [N de la T.]

43. *Ibid.*, p. 105.

** En todo el texto, el uso del término “decisión” remitirá a lo que está presente en el término latino “decidere”: cortar, separar, de allí la frecuente grafía de Cacciari “de-cidere”. [N de la T.]

nología de la redención: se indagan judaísmo y cristianismo como los dos “eternos cuadrantes” en los que el correr del tiempo mundano, aparente, se ha transfigurado en imágenes dotadas de *forma*, en las que la fiesta aparece como redención *del* tiempo. Se investiga, en el fondo, una liturgia determinada. En la Puerta del final, como sabemos, el itinerario se transforma, todo retorna de nuevo, desde la muerte, desde el Presupuesto, hasta el ‘Pero’ victorioso de lo viviente. Pero aquello que hace de esta vida que retorna una vida redimida, aquello que, sobre aquella Puerta, transformando al mismo tiempo ‘convierte’, está absolutamente más allá del libro y de la época del libro. Toda teosofía traiciona indecentemente esta realidad, intentando expresarla discursivamente. De ella sólo existe testimonio-martirio, *verificación*. Las imágenes fundamentales de tal verificación ocupan la Tercera Parte de *La Estrella*, pero sólo las imágenes (“die Gestalt”).

Lo que nosotros sabemos, lo que el *kreatürliches Denken* pudo concebir, son las formas epocales de la verificación. En las *Weltalter* Schelling ya hablaba de Dios como Dios-que-se-realiza, e interpretaba a la luz de la naturaleza histórica de lo Absoluto el misterio cristiano.⁴⁴ Él, todavía de manera idealista, terminaba por “quitar” el misterio, exponiéndolo casi como metáfora de la propia filosofía. Lo que nosotros sabemos es exactamente idéntico en Rosenzweig, pero no desvela en absoluto aquello que “es”, el Presupuesto secreto de la realidad que se renueva incesantemente, en el ritmo de sus instantes festivos. Aquello que nosotros sabemos es la crítica dirigida radicalmente a la sistematicidad idealista, a su pretensión de reconducir el ser mismo a la subjetividad cognoscente –la crítica al círculo ‘virtuoso’ del idealismo clásico. Pero ninguna vía recta conduce de la ruptura del círculo a la posibilidad de deducir el instante del “Pero”. El lenguaje que expresa aquello que Dios y Mundo y Hombre hacen y se hacen conduce hasta

44. Cfr. A. Bausola, *Metafisica e rivelazione nella filosofia positiva di Schelling*, Milano, 1965.

su Puerta –y más allá de la Puerta *está* la vida de nuevo. El instante del “Pero” no encuentra lugar: es, literalmente, ou-topía. Junto a la Puerta se desarrolla el drama, el Trauerspiel, que lleva a concebir a la verdad como verificación epocal. Ética, principio dialógico, pensamiento del Presupuesto, tensión irreductible entre las sustancias que lo componen: todo eso pertenece al espacio del drama que continuamente se renueva. Más allá de la Puerta, las imágenes de una vida “*einfältig*” vuelta hacia el propio Dios, ‘plegada’ en el único sentido de la espera y de la plegaria. Éste *se muestra*, se muestra a sí mismo desde sí mismo, cada discurso solamente lo refleja, ni lo funda ni lo subsume desvelando su esencia. El “Pero” no pertenece al discurso, sino más bien al Salmo. Ni el Salmo, ni –con más razón– el futuro de la redención que él “anticipa”, pueden expresarse en el lenguaje de la experiencia y de la narración: su necesidad es de otro género. Y Rosenzweig se prohíbe rigurosamente tanto aquel pasaje al otro género que es, por el contrario, propio de la filosofía teosófica, como la pretensión de poder decir filosóficamente y éticamente no lo ‘de otro modo’ que ser (lo que es, como se ha visto, muy posible), sino lo ‘de otro modo’ representado por el “Pero” del Salmo y del siempre-será del tiempo mesiánico.

Interpretaciones como las de Scholem y de Lévinas armonizan lo que en *La Estrella* se expone, más que como diferencia filosófica, como salto, fractura: ellas ordenan en continuidad el pasaje entre las Partes Primera y Segunda con aquel pasaje –que cesa de ser tal– entre estas dos y la Tercera, no comprenden la paradoja de la Puerta conclusiva. En Scholem esto acontece declaradamente, transformando a *La Estrella*, finalmente, en un texto *religioso*. En Lévinas, ocurre de modo indirecto, cargando a la crítica del idealismo dirigida desde la *erfahrende Philosophie*, y al pensamiento de un lenguaje libre del ‘es’ que se deriva de él, de un significado universal, que no pueden pretender; introduciendo subrepticamente, en la argumentación filosófica, motivos ‘de otro género’, que pretenden afirmar su

superación. Lo que distingue, por el contrario, a *La Estrella* es, en vez, la claridad con la que el drama que divide-relaciona las diversas dimensiones del lenguaje, es expuesto. Y estas dimensiones no son reconducibles a abstractas unidades, sino que operan la una sobre la otra justamente por su recíproco trascenderse. *La Estrella* no promete armonía ni síntesis a los perplejos, ni mediante definitivas sistematizaciones de ámbitos, dominios, competencias, ni mediante una dialéctica de la superación de los unos en los otros. Este libro –como todo libro– esté en la *sheviràth ha-kelim*. Lo que “anticipa” en el exilio, en la *galùth*, el retorno, solamente puede ser reflejado en su escritura. Existe en ella sólo como imagen. Desde allí una extrema, irreductible tensión (que distingue a todo el judaísmo contemporáneo ‘a la luz’ de Rosenzweig) entre pureza de aquella idea y necesidad de esta imagen. Ya que, contra toda actitud abstracta, idealista anti-idolátrica –y esto no necesita explicaciones, si se ha seguido el discurso de Rosenzweig sobre el mundo pagano– la imagen es para Rosenzweig *necesaria*, pero no como *metáfora*, literalmente entendida, sino más bien como índice de una distancia aquí-y-ahora incolmable y *huella*, al mismo tiempo, del siempre-será. “La verdad terrena permanece, por tanto, partida, dividida”⁴⁵, no sólo porque la misma gnoseología mesiánica resulta ‘formada’ por dos esperas *inconciliables* (lo que será objeto de la segunda parte de este capítulo), sino porque toda espera trasciende el lenguaje del Presupuesto y de la narración, trasciende la época del libro, que es la del exilio y de las imágenes. La Puerta conclusiva, en el mismo momento en que desemboca “ins Leben”, desemboca también *más allá del libro*. Este drama no ha sido tenido en cuenta por los intérpretes ‘edificantes’ de Rosenzweig. Abriendo “ins Leben” aquella Puerta *hace callar* al libro –o mejor dicho, aquella vida ya no es más concebible en el lenguaje del libro, esto es, en el lenguaje construido hasta ese punto. La Puerta conduce

45. F. Rosenzweig, *El nuevo pensamiento*, trad. it. cit., p. 68 [trad. esp. de I. Reguera cit., p. 78].

justamente desde el libro al no-más-libro, desde el momento, desde el discurrir, al instante que supera los confines de las imágenes y mira directamente en el rostro de Dios las épocas del mundo. Pero tal instante, que incluso está *en* la vida, que incluso está *abierto* en ella, y no en algún esotérico abismo, está absolutamente más allá de los confines del libro. El libro expía el paso completo hasta este umbral "con el desaparecer del libro". Idolátricas no son las necesarias imágenes del libro, sino que es idolátrico el libro que pretende decir más allá de ese umbral, decir allí donde debe desaparecer.

El judaísmo aparece en Rosenzweig como *la* criatura que encierra en sí el drama de estas antinomias y permanece fiel a las mismas. No es en absoluto simplemente la criatura en camino con el libro, es nostalgia por la palabra viva y promesa que ningún libro podrá contener, es interpretación del silencio del libro, de lo que en el libro es margen, ausencia, de aquello que en el libro es huella del más allá de las imágenes. Por esto —como sabía Rosenzweig— el judío no es *siervo* del libro. Para Hegel, para Schelling, el judío está en la Ley y simplemente la obedece, para Rosenzweig, por el contrario, él es *la* criatura que *hace* la Ley, justamente interrogándola-comentándola en la dirección de la Puerta que desembocando "*ins Leben*" abre precisamente al silencio del libro.⁴⁶

En el centro de su ensayo sobre la relación entre Heidegger y Rosenzweig, Löwith cita las páginas de la *Estrella* dedicadas al destino del "pueblo elegido".⁴⁷ Ellas son expuestas en la Tercera Parte de la obra y se titulan "*Das Feuer oder das ewige Leben*". Es el motivo del *verdadero presente* que ya hemos comentado, del fuego que no consume (y consumando se

46. "La patria de los judíos es un texto sagrado *en el medio* de los comentarios que ha suscitado" (cursiva nuestra), pero, "cada vez son tan anchos los espaciados, que os parece pisar un suelo nuevo, tan vastos son los márgenes". E. Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris, 1963, trad. it. de C. Rebellato, *Il libro delle interrogazioni*, Regio Emilia, 1982, pp. 110 y 78.

47. K. Löwith, M. Heidegger und F. Rosenzweig, *ein Nachtrag zu Sein und Zeit, en Gesammelte Abhandlungen*, Stuttgart, 1960, pp. 86-87.

consume), cuyas llamas se auto-alimentan, re-crean, no destruyen. La criatura judía es imagen de esta idea. En el centro de la Tercera Parte de *La Estrella* está, por tanto, el comentario de la imagen de la vida de esta criatura como manifestación de lo Eterno. Por eso "die Zeit muss machtlos an ihm vorüberrollen"⁴⁸, el tiempo del falso presente, el tiempo de la fuga de los momentos, está obligado a rodar fuera, impotente frente a *esta* vida.

Y sin embargo, la impotencia del tiempo sobre el perdurante presente de esta vida en el sucederse de las generaciones se paga –y se verifica– con la impotencia del fuego que la anima en relación a la vida sólo-aparente, del tiempo solo-mundano. "Ihm ist die Zeit nicht seine Zeit, nicht Acker und Erbteil"⁴⁹: este tiempo no es su tiempo, aquí no posee campo, aquí no hereda bienes. El mismo gesto que separa al Pueblo del flujo del tiempo, que puede 'santificar' su vida, lo separa de las huellas de la vida-que-vive-en-el-tiempo. Él es signo, *en* esta última, de lo que es irreductible a ella misma. Él vive en el tiempo como lo otro del tiempo. La condición de escisión que lo caracteriza asume, entonces, *pregnancia ontológica*: "de algún modo está siempre entre lo Sagrado y lo Mundano, y siempre separado del uno a causa del otro. De este modo él no es viviente en el sentido de los otros pueblos de la tierra, que viven una vida propia nacional colocada manifestamente en el mundo, que viven en una lengua capaz de expresar su alma, que están sobre un territorio bien circunscripto y determinado. El pueblo eterno vive solamente en aquello que le garantiza su supervivencia más allá del tiempo, la infinita duración: en el alcanzar la propia eternidad desde las oscuras fuentes de la sangre".⁵⁰

48. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit, Tercera Parte, p. 48.

49. *Ibid.*, p. 55.

50. *Ibid.*, p. 56. La eternidad es recogida por el Pueblo de su mismo Dasein, mejor dicho, de la inexhausta *memoria* de sus formas, de su errática esencia (cfr. Y. H. Yerushalmi, *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, London, 1982, trad.

Esta página central amerita una pequeña digresión. En ninguna otra parte Rosenzweig parece más cercano al 'estilo' romántico: el énfasis mismo en el concepto de pueblo (perno de la filosofía romántica de la historia), el reclamo a las "oscuras fuentes", al vientre del que descienden lenguaje, costumbres, poesía. Aquí parecería que habla un alumno de Ranke.⁵¹ Y sin embargo, en realidad, Rosenzweig invierte el significado del lenguaje romántico (así como, en el fondo, había operado con el de Schelling). Aquella "sangre" deja de tener, para él 'naturalidad' alguna. Su lazo con la "tierra" se ha roto. Su voz se ha transformado en puro *spiritus*. Sus "oscuras fuentes" son *decididas* de toda acepción 'materna', acogedora-consolante, inconsciente-irracional.⁵² Él deviene imagen de aquella separación de todo "campo" y de todo "bien" que santifica justamente condenando a la impotencia en relación al tiempo-solo-tiempo. Sangre que no se enraíza si no es desgarrándose. La centralidad (romántica) de la idea de pueblo está depurada de toda acepción mitológica. El pueblo elegido cree en una 'eternidad' que ninguna 'naturaleza' garantiza, en la cual por tanto ningún otro pueblo podría confiarse. Pero solamente esta fe garantiza la eternidad de este pueblo. Sólo esta fe, por tanto, parece capaz de 'verificar' la aspiración

it. de D. Fink, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma, 19830 [trad. esp. Zajor. *La historia judía y la memoria judía*, trad. de A. Castaño y P. Villaseñor, Rubi, Anthropos, 2002]. El ensayo hebreo del Kuzari de Yehuda Halevi ya lo muestra así al rey: Moisés no dice al Faraón "el Dios del cielo y de la tierra me envió a ti", sino "el Dios de los judíos me envió a ti", el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, el Dios que sacará a su pueblo de la tierra de Egipto.

51. La elevada consideración de Rosenzweig por Ranke está testimoniada en sus *Briefe*, ed. cit., vol. I, pp. 334-335 y p. 500 (sobre el concepto de época y de pueblo).

52. Aquí cae la insuperable diferencia con el romanticismo de Heidelberg (y también con el de Munich), sobre lo cual se pueden ver las importantes investigaciones dirigidas por G. Moretti, *Heidelberg romántica*, Roma, 1984, cfr. A. Bäuml, F. Kreuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, ed. de G. Moretti, 2 vols., Milano, 1983, y de M. Cometa, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo, 1984.

romántica, la nostalgia romántica hacia el pueblo *verdadero*. Como si Rosenzweig, justamente por permanecer fiel a tal aspiración, debiera invertir la dirección en la que ella se había manifestado originariamente. Por este aspecto esencial, sólo a través de esta inversión especular, la criatura judía parece, *también* en Rosenzweig, 'verificación' del romanticismo.

Los pueblos que poseen la vida *que-vive-en-el-tiempo* se alimentan de un fuego que quema y destruye. Sus lenguajes van hacia la nada, serán olvidados, como serán olvidadas sus leyes y sus costumbres. Para *este* pueblo, por el contrario, "*Land, Sprache, Sitte und Gesetz*" (lo que en el romanticismo es una unidad con la sangre y que aquí, en cambio, se separa) han sido arrancados ("*geschieden*", *decididos*) desde hace tiempo del círculo, de la posesión del solamente-viviente y elevados "*zu Heiligen*", "*geheiligt*", santificados. Este movimiento que torna eterno al pueblo, que lo eleva a lo Eterno, no es en absoluto, como ya sabemos, inmediata negación del tiempo solamente-aparente. Para vivir siempre, ya que este pueblo vive siempre, *él vive aún*: "*wir leben noch immer und leben ewig*". Pero esta vida se entrelaza sólo consigo misma, tiene raíces sólo en sí misma, y está en la tierra absolutamente desarraigada: "*wurzellos in der Erde*". Como la vida de un pueblo 'romántico', pero sin noche, sin más vientre nocturno, sin eterno femenino. La raíz más indestructible (precisamente invisible desde el punto de vista de la vida-que-vive-solamente-en-el-tiempo), coincide con la tragedia de la más absoluta miseria de raíces en tierra. Esta absoluta miseria destina a la vida eterna, en tierra, a un eterno vagar: "*ewige Wanderer darum*".⁵³ En esta última figura, imagen o *Gleichnis*, la imposibilidad de poseer raíces, y por lo tanto la imposibilidad de poseer algo sobre la tierra, se afirma simbólicamente en el signo de las raíces más indestructibles, y viceversa. La eternidad de este pueblo tiene por imagen justamente este inconsolable desacuerdo.

53. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit, Tercera Parte, p. 57.

Y es este desacuerdo –ninguna respuesta, ni dialéctico-filosófica, ni edificante-religiosa– el que muestra la relación dialógica entre temporalidad y eternidad. El pueblo de Israel es este desacuerdo: la relación entre temporalidad y eternidad se muestra en el *Dasein* de este pueblo. Esta relación no se da más que en aquella disonancia. Y por esto también la obra de Rosenzweig quiere ser, stricto sensu, analítica del existir. Pero las consideraciones fenomenológicas adquieren aquí una dimensión que excede su carácter ordinario: adquieren, *en el existir*, la extraordinaria manifestación de una vida como vida eterna, cuyo devenir es sustraído al *Nomos* del organismo, a su ser-para-la-muerte. Es el milagro de las imágenes de la llegada del Reino, que toda la humanidad que vive y muere puede leer. Lo Sagrado de este pueblo no trasciende su *Dasein*, no representa alguna idea ‘sublime’: se manifiesta, por el contrario, precisamente en el fondo de su desarraigo y de su miseria. Que este pueblo viva y viva *siempre y así*, eso es lo Sagrado. Y es aquí que se abre, en Rosenzweig, la necesidad de la confrontación con Heidegger, confrontación decisiva para la interpretación de ambos autores.

Es difícil ignorar la cronología de las obras, difícil no ver, incluso en *Ser y Tiempo*, también una respuesta a *La Estrella*, o, si no a ella directamente, a la crisis, ya abierta en el último Cohen, del feliz matrimonio entre religión y razón, a la sombra de cuyo ‘poder’ se desarrollaba la Kultur del judaísmo asimilado.⁵⁴ A la vida que se ha decidido por lo Eterno, a la decisión de reconocer las raíces de esta vida *desarraigándose* del *Man*, del impersonal ‘se’ de la mera temporalidad, responde, en Heidegger, la autenticidad del existir en tanto existir decidido para la muerte. Un cambio total de perspectivas opone y liga a las dos obras. Para ambas, el único ámbito de investigación es el del existir, el de la historicidad del existir; para ambas vale lo que *La Estrella* ha afirmado: que nada po-

54. Cfr. J. Habermas, *Der deutsche Idealismus der jüdischen Philosophie*, en *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt am Main, 1971.

demostramos saber-expresar del hombre si no es aquello que hace y le han hecho, la palabra de ambas es *Zeitwort*. Pero, ahora, es como si un ataque mortal se hubiera lanzado a *La Estrella*, no de parte de quien simplemente no ve la posibilidad de su *decisión*, ni de parte de quien simplemente es arrojado en el tiempo solamente-aparente, sino de parte de una voz que, afirmándose *decidida* por lo auténtico, rechaza reconocer tales caracteres a la voz del Dasein rosenzweigiano.

Si el pueblo que representa-verifica esta dimensión del existir es “zeitlos”, intemporal, si el viviente presente de su Ley la re-crea incesantemente, pero no puede jamás innovarla, si la cronología misma de este pueblo coincide con la de los años del mundo: ¿qué puede significar su ser-caminante? Justamente su desarraigo le confiere la más perfecta de las raíces. Su andar no es más que una fiebre que agita apenas la extrema superficie de su existencia, de su presencia. En realidad, su andar está inmóvil sobre estas raíces. Así como la vida viviente es aquí-y-ahora santificada, así este andar está sustraído a todo riesgo esencial, a todo *auténtico* riesgo. Él no puede *errar*, en el sentido pleno del término, ya que sus más tortuosas peregrinaciones, y sus más lejanos exilios, lo reconducen siempre a aquellas raíces. Esta certeza amenaza con volatilizar la estructura misma del existir, ya que ataca aquella estructura que para Heidegger constituye su dimensión decisiva: la de lo *posible*. Pero tal dimensión puede ser custodiada en su radicalidad e irreductibilidad solamente en el ámbito de una analítica del Dasein perfectamente ‘gottlose’, en la cual aquel replegarse *einfüllig* del caminante sobre su Dios y con Él, está excluido a priori. Un andar eterno –eterno en sus raíces– significará siempre *éxodo*, presupondrá siempre un guía-exégeta, capaz de sacarnos fuera de la servidumbre de la letra hacia la morada prometida desde siempre, capaz de *e-duc*ar al pueblo hacia sus raíces y de indicarle su Meta. Que el éxodo sea interminable no modifica en nada la forma en la que es concebido. El éxodo se determina *en todo caso* a partir de su Meta, que

siempre nos espera, nos llama, y continuamente se alimenta del a-tenderla* aquí-y-ahora por parte de este pueblo. En su 'sangre' está esta voz que llama. En Heidegger, por el contrario, ni siquiera tiene sentido establecer la pregunta del 'quién' llama o del 'qué' afirma la llamada: el existir se despierta a sí mismo y precisamente se despierta a su más propio *poder-ser*: "únicamente y constantemente en el modo del silencio".⁵⁵

Si fuese posible asumir estas dos perspectivas no como 'verdades' inconciliables, impotentes para responder la una a la otra, sino en la forma de una polémica directa, las consecuencias de mayor peso de la crítica de Heidegger se obtendrían precisamente por la idea de redención. Si *esta* vida es coincidencia de trascendencia e inmanencia, si ya esta dimensión del Dasein, en cuanto tal, no está simplemente arrojada, ¿en qué sentido se podrá, todavía, hablar del *siempre-será*, de la redención? ¿Cómo mantener en la idea de redención el sentido pleno de lo posible, de la *chance* absoluta? Esto es, ¿cómo conciliar la idea del pueblo elegido –idea que está en el centro de la Tercera Parte de *La Estrella*– con aquel drama del *Zeitwort* que nos había conducido a concebir en un más-allá-del-libro el no-lugar de la redención? ¿El fuego del pueblo elegido se termina, tal vez, al edificar aquellos puentes y aquellos pasajes, que el desencanto del *Sprachdenker* –del pensador que piensa en el límite de su lenguaje– había sabido prohibirse? ¿No se acerca aquí Rosenzweig a sus 'edificantes' intérpretes? Sigue permaneciendo la abisal distancia de Heidegger –una *Sternenfreundschaft* habría

* Elegimos traducir el "*ad-tendere*" de Cacciari por a-tender. El verbo italiano "*attendere*" (esperar) se deriva del latín "*ad-tendere*" (tender a), que es el término que utiliza en este caso, como en otros. Como en español "*atender*" significa tanto "*esperar, aguardar*", como "*tener en cuenta*", "*acoger favorablemente*", "*aplicar el entendimiento a un objeto*", consideramos que la traducción por "a-tender" cubre el espectro semántico al que hace alusión el término. [N. de la T.]

55. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, 1927, trad. it. de P. Chioldi, *Essere e Tempo*, Milano-Roma, 1953, p. 286 [trad. esp. *El ser y el Tiempo*, trad. J. Gaos, México, FCE, vs. eds.].

dicho, nietzscheanamente, el joven Lukács⁵⁶—ya que el anticipo del eterno futuro, en Rosenzweig, no elimina la dimensión de lo posible, no aquietta en una suerte de ya-llegado apocalipsis, sino que llama a la responsabilidad total por el 'trabajo' de la reintegración mesiánica. Antes de este instante no existe posibilidad auténtica, sino sólo vano error. Sólo el existir de este instante, que se verifica en la existencia de este pueblo, realiza lo posible, de otro modo espectral. El punto de vista de la errante raíz de Rosenzweig podría de este modo invertir la crítica heideggeriana. Ya que no se trata de posiciones mediables, sino de *decisiones*, que resuenan justamente por el hecho de ser tales, cada una victoriosa en su vía.

Nada recuerda, en Rosenzweig, el largo proceso de secularización desde la idea de redención a la de deber-ser, a la de imperativo ético, a la de progreso histórico-político.⁵⁷ Sin embargo, en él está significativamente reducida al mínimo la dimensión catastrófica de la redención, y está ausente aquel aspecto (bien vivo en la tradición cabalística) que, en analogía con el exilio de la *Shekhinà*, distingue en la Ley dos dimensiones, la una perteneciente al mundo del éxodo, la otra al mundo redimido, y de las cuales solamente la primera nos sería accesible aquí-y-ahora. La *ou-topicidad* de la redención con respecto a los sufrimientos de la comunidad visible es afirmada continuamente por Rosenzweig, en polémica contra la religio-

56. G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, ed. de G. Caramore, Milano, 1983, con un ensayo mío, "Metafísica de la juventud", al que remito también para las consideraciones siguientes sobre los aspectos dramáticos-luctuosos del pensamiento rosenzweigiano (para la relación eventual con Benjamin, cfr. otro trabajo mío, "Intransitabili utopie", en H. von Hofmannsthal, *La torre*, trad. it. de S. Bortoli, Milano, 1978) [Ambos trabajos se encuentran en español en M. Cacciari, *Drama y duelo*, presentación y trad. de F. Jarauta, Madrid, Tecnos, 1989].

57. No se podría desear introducción más clara al tema del mesianismo judío que aquella ofrecida por G. Scholem, "Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum", en *Judaica I*, cit. Ricos materiales, también en este sentido, en el libro de G. Marra-mao, *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo*, Roma, 1984.

sidad ortodoxa; y sin embargo, es como si aún la gran corriente de la "religión de la razón" siguiese valiendo en relación a la concepción de la Ley. Su presencia es *ya* plena y perfecta: su *ser-propio* habita completa y enteramente en el corazón sufriente del pueblo. Aquí el juego de distancia y de distancia, que anima la relación Dios-y-hombre, parece sufrir una torsión conciliadora, o, por lo menos, no se refleja con claridad y coherencia. En el nombre de la Ley parece resonar un *ya*, que no se daba ni siquiera en el mismo nombre del Creador: Rosenzweig explica, en efecto, en su gran comentario a Yehuda Halevi, que para indicarLo en su máxima trascendencia y lejanía del mundo se debe usar el término familiar del "habitar", mientras que, para designarLo como el otro más cercano a nuestra escucha y a nuestra plegaria se debe recurrir hasta al mismo término abstractísimo y odiado del "es".⁵⁸ Justamente la más estrecha proximidad se expresaría en el lenguaje de los filósofos —de aquellos que, como decía Ireneo, "son ignorantes de Dios". Y justamente la más grande lejanía habita en el corazón.

Análoga oscilación se vuelve a encontrar en la exégesis de la *fiesta*, que Rosenzweig desarrolla también en la Tercera Parte de *La Estrella*. La decisión pura por el *a-tender* (*pura*: que nada reclama y nada pretende) a la que nos había conducido el *Zeitwort* del filósofo de la narración, parece siempre a punto de concluir, *resolver* su relación, su diálogo, su distancia con el siempre-será. Como si el presente vivo de este pueblo no fuese exposición-riesgo a la totalidad de las dimensiones del tiempo, sino perfecta respuesta a ellas y subsunción de las mismas en sí. Esto es sobre todo evidente en la exégesis de los diez días de la penitencia, que se inician con la fiesta de Año Nuevo y concluyen en el día de la Conciliación, Sábado de los Sábados. Aquí lo Eterno parece actual, aquí la espera parece cumplida, aquí el Singular parece *desnudo* frente al Padre: *existimos* con el

58. F. Rosenzweig, *Judah Halevi*, ed. cit., pp. 188-191.

Padre, la existencia es con Él. Todo otro vínculo es revocado: re-cor-damos en esta fiesta nuestra absoluta soledad-responsabilidad frente al Único. Toda la comunidad lo profesa ("¡Escucha, Israel!") al término del drama. El canto del Kol Nidre, en la vigilia del último día, *separa* del tiempo de lo simplemente-viviente, eleva al individuo a Singular responsable de las propias culpas frente al Único. El mismo pecado es visto aquí sub specie aeternitatis. La comunidad se recompone al final –pero transformada en comunidad de los Singulares, *comunes* en el haber confesado las propias culpas, incluso las ya perdonadas por el hombre, como pecados frente a Dios. Esta confesión significa en Rosenzweig el *símbolo* auténtico de la vida eterna. Pero justamente tal plenitud simbólica reduce la dimensión mesiánica de la idea de redención –y tal vez en esto consiste el motivo, mucho más que en la influencia de los argumentos abiertamente infundados del antijudaísmo, del profundo malestar de amplios sectores de la cultura hebrea contemporánea frente al significado del Kol Nidre.⁵⁹ Es justamente la *desesperada voluntad* de actualizar la redención, de reducirla a pleno presente, de elevar a lo Eterno este existir aquí-y-ahora, lo que aparece como tragedia insostenible. En efecto, si *ya* estamos con el Padre en la plenitud de esta fiesta, ¿qué hay en ella de esperanza? ¿Cómo concebir el infinito riesgo del no-aún, llegados a este Fest-tag? Aquí, donde parece que la plegaria es atendida: ¿no acontece, en cambio, tal vez, el desarraigo de la misma posibilidad o del mismo sentido de la esperanza? Momento

59. Es testimonio de esto el ensayo de Th. Reik, "Il Kol Nidre", en *Il rito religioso*, a cura di F. Ferrarotti, Torino, 1949, donde, entre otras cosas, se recuerda la violenta impresión que Nicolas Lenau reportó ante la escucha de esta "dolorosa plegaria", *choque* similar al que sufrió el mismo Rosenzweig. Es muy significativa también la turbación de Arnold Schönberg cuando compone el *Kol Nidre*, Op. 39 (1938), por invitación del rabino Jakob Sonderling. Le parecía que la disolución de toda obligación contrastaba con la elevada eticidad del credo judío, y lograba 'justificar' la plegaria solamente sobre la base de las crueles persecuciones sufridas por los judíos en España, en la época en la que la composición había nacido (cfr. H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich-Freiburg, 1974, p. 391).

cúlmine de la reflexión rosenzweigiana: toda la potencia antinómica, todas las tensiones de su pensamiento obran aquí. Pero antinomia y tensiones irresolubles en el límite del pensamiento, ya que aquí estamos precisamente en la vida más allá de la Puerta y más allá del libro, donde la plenitud del presente significa totalidad de las dimensiones del tiempo, donde el mismo andar, aún permaneciendo como tal, confinado en la dimensión de lo posible, se acompaña con su Dios. La criatura —*esta* criatura— no resuelve la antinomia más que viviéndola-verificándola. Aquello que en verdad “anticipa” el tiempo de la redención no es más que la fuerza con la que esta criatura sabe ‘crear’ en la antinomia: ni oscurecerla, ni removerla, ni consolarse con ella, sino *querer* que así sea.

La actualidad del “Nosotros” que sigue, por así decir, al Kol Nidre, demuestra justamente a la luz de estas aporías —solamente desarrollables, no resolubles— cuán lejana está la idea rosenzweigiana de redención no sólo de la línea del racionalismo teológico, sino también de una concepción restaurativa del mismo.⁶⁰ El “Nosotros” no reproduce de manera simple ni al individuo, ni al Singular. El “Nosotros” que concluye la fiesta, *re-crea*. Tampoco se trata de un mero cumplimiento de la creación. Es verdad que el mundo no es completo antes del tiempo de la redención que este *instante* “anticipa”. Pero la relación entre esta vida y ese cumplimiento no debe ser entendi-

60. Aún más lejana se nos aparece del “principio-esperanza” blochiano (F. Desideri, en su *W. Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, 1980, ha demostrado, por su parte, la diferencia entre este último y el ‘mesianismo’ benjaminiano). Nos parece que tiene razón U. von Balthasar en su interpretación ‘prometeica’ de la esperanza blochiana: “para aniquilar la tiranía del Dios Padre [...] por odio declarado contra este eterno Presupuesto” Bloch termina por ser obligado “a aliarse con un Jesús entendido de manera atea, con una gnosis radicalmente dualista” (*Klarstellungen*, Freiburg, 1971, trad. it. de A. Audisio, *Punti fermi*, Milano, 1972, p. 303). Mientras que es justamente contra la *violencia metafísica*, dirigida a la *Abschaffung* del Presupuesto, que Rosenzweig escribe su *In philosophos!*, el Dios del Éxodo, el Exodus-Gott del Moisés blochiano se resuelve integralmente en el horizonte real-realizable de la nueva Tierra (cfr. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, 1959, vol. II, p. 1463).

da como desarrollo-progreso lineal. Redención no significa ni restauración ni cumplimiento: comprende estas dimensiones, pero no se identifica ni se agota en ellas. Redención sólo puede ser restauración auténtica llevando a cumplimiento —es decir, revelando su sentido más propio— la obra *libre* de la criatura, y el carácter de esta obra implica desacuerdo, discontinuidad, aporía, y *re-creación* incesante. Es verdad, ella se mueve a través de las figuras del éxodo, en el signo de la estrella de David. Pero allí donde el desarraigo sea afirmado absolutamente, allí donde ninguna exégesis, ningún éxodo, ya sean concebibles, la analítica del Dasein, totalmente 'gottlose', no podrá más que implicar la radical liquidación no sólo de toda esperanza-espera mesiánica, sino sobre todo de la misma decibilidad o representabilidad de la idea de redención. El infinito riesgo que esta perspectiva abre —'im Abgrund', ahora, en el abismo, hacia la interminable ausencia de fundamento, no más "ins Leben"— sólo aparentemente se mueve en la dimensión de lo posible, porque niega la posibilidad de aquella idea, y porque *repite*, no puede más que repetir, como nuevo 'fundamento', la misma y propia miseria de fundamento.

Las raíces de las que habla Rosenzweig no se hunden en tierra alguna, sino en el *Überwelt* de la redención. El absoluto desarraigo amenaza la posibilidad auténtica del andar, tanto como la afirmación triunfal de la actualidad de lo Eterno. Es —lo repetimos— una aporía que Rosenzweig desarrolla, pero no resuelve, y afirma irresoluble: por un lado, la afirmación plena (sin referencia o 'alegoría') de la santidad de este pueblo en su lengua y en su Ley, por el otro, su separación, su singularidad, su desarraigo, como únicas imágenes auténticas (¡necesidad de las imágenes!) de su universal testimonio de lo Eterno. Esta paradoja 'libera' la idea de redención de los vínculos de su acepción tradicional, para entregarla, arrojarla en una dimensión radicalmente *ir-religiosa*: mientras que la estrella de la redención es cotidianamente entendida como afirmación directa de la *morada*, como liberación *de las con-*

diciones de desarraigo, para Rosenzweig ella significa ante todo transformación-transfiguración de la misma existencia auténticamente *wurzellos* de la criatura caminante, lo *proprio* Eterno de esta criatura. Ni la una ni la otra en su abstracta separación, sino más bien presencia plena y separación constituyen juntas (como si éstas fueran, al fin, las figuras que los signos de la Estrella unieran) la imagen *tremenda* de la redención. Sus raíces, entonces, las raíces de este árbol *dado vuelta*, no tornan el andar en superflua apariencia, éxodo absolutamente destinado, sino que se dan como fuerza separadora, que puede decidir, en cada instante, el continuum catastrófico de la historia. La posibilidad de salvación puede ser concebida solamente *por esta fuerza*, en la dimensión de esta decisión desarraigante. Decisión que *no* funda en absoluto la utopía de la razón autónoma, el reino insular de esta razón, desde la que ella mueve para imponer a toda criatura su propio Nomos, sino que más bien restituye el vivo presente de esta vida, *la* hace sacra, en unidad con su Presupuesto, su aporía, su espera. La raíz eterna se actualiza o verifica propiamente sólo en la posibilidad siempre renovable de tal decisión, no en imágenes inmediatas de la restauración mesiánica. Es por esto que esta última puede continuar custodiándose como auténtica *chance*, 'entonces' absolutamente impredecible, espontáneo y gratuito instante insubsumible a los momentos del discurrir. Pero la fe en tal 'entonces' se testimonia solamente *en la vida* del pueblo, en su inexplicable capacidad de sobrevivir en la separación, de durar en la decisión, de unir singularidad ou-tópica y anticipación del retorno universal de la criatura a su Dios. La raíz eterna aparece como la fuerza que desarraiga de toda posible morada sólo-en-el-tiempo y que en el *desierto* indica la imagen misma de la salvación, más bien, el lugar de su posibilidad.

La analítica del *Dasein* de Israel está, por estos motivos –y no por alguna inmediata, natural pertenencia– en el centro de *La Estrella*. Solamente para Israel el migrar no es un accidente,

sino que constituye su misma raíz.⁶¹ *Judesein*, el existir en cuanto ser-judío, implica el migrar: migración de toda divinización del mundo, desencantamiento del mundo⁶², migración de toda fe ciega en el poder de la palabra.⁶³ Migración de sí mismos y de la misma propia 'alegría': "aquel que desespera de sí mismo conoce a Aquel que es".⁶⁴ *Judesein* implica concebir la propia salvación en el interior de tal migración-abandono. Lo 'interno' más profundo de esta dimensión del existir llama con la voz de esta ausencia, de este silencio: con la voz de lo *Abierto* que por todas partes abraza al eterno caminante. El pueblo eterno es el único que no está "anclado al sólido fundamento [Grund] de la tierra", ya que la tierra "no solamente nutre, sino que también vincula", y los pueblos que confían en ésta su propia duración, serán traicionados: "el suelo dura, pero los pueblos que viven allí declinan".⁶⁵ Un pueblo que ama más el suelo de la patria que la vida ya está en peligro de muerte. Lenguaje 'romántico' —como se ha dicho— pero 'trastornado' para expresar la más neta *decisión* de cada 'grumo' de tierra y sangre, lenguaje y mito. La oposición al oscuro *vientre* del romanticismo es explícita: la tierra, *die Erde*, la *Muttererde*, la patria, esta dimensión

61. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, 1969, trad. it. de R. Ferrara, *L'infinito intrettenimento*, Torino, 1977, pp. 165 ss. [trad. esp. *El diálogo inconcluso*, trad. P. de Place, Caracas, Monte Ávila, 1974, 2da ed., 1996, p. 211 y ss.].

62. Esta dimensión del desencantamiento, de la *Entzauberung*, a la luz de una ética fundada sobre la Ley judía (Ley que el *Judesein*, *es*, no 'sirve'), reaparece constantemente en la obra de E. Lévinas, y en particular en *Du sacré au Saint*, Paris, 1977.

63. Se trata de los estadios de las migraciones descriptos por Filón en *De migratione Abrahami*, migraciones del "heredero de las cosas divinas" (trad. it. de R. Radice, *L'eredità delle cose divine*, con una introducción de G. Reale, Milano, 1981). Y Rosenzweig: "no hay nada que se pueda llamar judío en el sentido más profundo, que una desconfianza extrema en el poder de la palabra y una ferviente fe en el poder del silencio", *Der Stern der Erlösung*, ed. cit., Tercera Parte, p. 53 [trad. esp. cit., p. 360].

64. Filón, *De somniis*, citado por G. Reale en la introducción a Filón, *L'eredità delle cose divine*, ed. it. cit., p. 25.

65. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit., Tercera Parte, pp. 49-50 [trad. esp. cit., p. 357].

completa representa el polo opuesto de la sangre, de la vida (*das Leben*), que fluye-huye fuera de aquel vientre, que no confía en él, así como Abraham, arquetipo del migrante, no confía a Sara nada en relación al sacrificio de su 'alegría' que ha sido llamado a cumplir. La raíz de la sangre está absolutamente contrapuesta a todo enraizamiento. Ella llama-fuera de la casa. Exilia: su casa es el espacio que la separa de la meta siempre llamada y que siempre-será –y sin embargo, espacio viviente para una espera invencible. Como el pueblo de la vida eterna es en todas partes extranjero, ya que sus raíces le imponen reconocer como auténtica patria sólo una tierra *santa*, por lo tanto constantemente otra con respecto a aquella en la que se encuentra viviendo, entonces él transcurre entre los diferentes lenguajes, sin confundirse jamás con ellos. Así como su raíz es el sentido de una inagotable nostalgia, del mismo modo su lengua jamás es *materna*, la lengua que él se encuentra hablando jamás es *suya*. Él siempre habla en un lenguaje extranjero, desde hace siglos su verdadera Lengua, su Lengua eterna, ha dejado de 'servir' para lo cotidiano. Ella se ha transformado, por así decir, en la Lengua de aquella raíz, testimonio-anticipación del siempre-será. Pero testimonio aquí-y-ahora y, por tanto, capaz de intervenir en el curso 'doméstico' de las lenguas cotidianas, de transfigurarlas a través de memorias, vestigios, citas de su *Überwelt*. Una red inextricable de *citas-traducciones* conecta la Lengua con las lenguas, un sistema viviente de canales, corrientes, recorridos, muestra la eterna vida de la Lengua en las lenguas y la eterna nostalgia de estas últimas por ella.⁶⁶ En todo texto, aún más, en todo signo, en toda escritura, está presente este fuego: la 'ruptura de los vasos' y el esfuerzo del 'retorno' existen en cada palabra. En la misma lengua cotidiana basta

66. Son tal vez éstos los temas por los que la relación de Benjamin con Rosenzweig parece más estrecha: traducción-citación-comentario. Cfr. F. Rosenzweig, *Jehuda Halevi*, cit., pp. 153-155; "Die Schrift und Luther", en *Kleinere Schriften*, ed. cit., pp. 141-166 [trad. esp. "La Biblia y Lutero", en F. Rosenzweig, *Lo humano, lo divino y lo mundano*, ed. cit, pp. 341-369].

la simple presencia de la cita para que este fuego se reavive, allí se manifiesta como un reflejo de su secreto, allí se crea un vórtice que la arranca hacia la nostalgia de la Lengua, allí se muestra esa raíz que desarraiga, que funda el error. Aquella cita hace que todo discurso parezca una dolorosa y esforzada *traducción*, arranca de él toda apariencia 'natural', 'materna'. Se abre de par en par el abismo de la *aitia*, de la *arché*. Parece que ya ninguna palabra puede directamente denotar, pero sólo aquella *aitia* parece capaz de hacerla significativa, aquella Causa que envía, de fundamento en fundamento, a la impronunciabilidad, al silencio del origen. La Lengua no es lengua muerta, ni está en una dimensión abstractamente otra con respecto a las lenguas.⁶⁷ Es la fuerza que las hace *inquietas*, jamás en casa, *un-heimlich*, en toda época, es la fuerza que impide confiar en ellas, estar en armonía con ellas. La Lengua es por esto la única verdaderamente viva, ya que está *exiliada* de lo mortal de las lenguas y de toda fe idolátrica en el poder de las mismas. Esta Lengua es, por tanto, *la* palabra misma del exilio. Ni siquiera podríamos reconocerlo como tal, si ella no habitase en nosotros. Estas tierras serían nuestras, estas lenguas serían maternas, si no irrumpiesen continuamente memorias, citas, traducciones de la Lengua.

La analítica rosenzweigiana del *Dasein* judío se recorta sobre el fondo de una determinada filosofía de la tragedia.⁶⁸ Trágica es la existencia *de-cidida* del mortal, del contingente con respecto a toda *Muttererde*. Tragedia es corresponder a la *necesidad* de aquella raíz que, llamando, expulsa. Ni la soledad ni el desierto representan, de por sí, lo trágico, sino sólo el reconocimiento de su necesidad. Ninguna *theoria* les pone fin. La peripecia clásica se ha transformado en migración, exilio, éxodo, donde todo movimiento puede ser, sí, el 'entonces', el instante del "Pero" victorioso, pero existe, ante todo, como el

67. Cfr. F. Rosenzweig, "Neuhebräisch?", en *Kleinere Schriften*, ed. cit., pp. 220-227. El tema es central, naturalmente, en toda *Der Stern der Erlösung*.

68. Cfr. la nota 56.

continuo fracaso de tal posibilidad. Trágica es la necesidad de esta dialéctica: la raíz que determina al Singular en la comunidad, en la sangre, en la Lengua, es la misma que expulsa al exilio, que enajena las lenguas. Como si una misma trágica dialéctica hablase tanto la promesa de la redención como la desesperada nostalgia del existir. La analítica de Rosenzweig termina en este encuentro paradójico de redención y tragedia: ningún 'equilibrio', ni siquiera precario, difícil, atormentado. Nunca discurrir para armonizar el desacuerdo. Éste, simplemente (en el sentido ya repetido otras veces *del einfältig*) se da, se muestra. Y Rosenzweig lo indica en el más allá de la Puerta-más-allá del Libro: más allá del mismo Libro, en tanto libro, más allá de la misma Lengua, en tanto lengua. En la cultura posterior –también en aquella cultura judía que más fiel a *La Estrella* quisiera mostrarse– tal encuentro paradójico terminará por fragmentarse, precisamente porque se querrá reducirlo, decir su 'esencia', o bien resolverlo sólo en una o en la otra de sus dos dimensiones. Por un lado, entonces, la fuga *del* exilio, la tensión inmediata a la chance mesiánica, en sus diversas combinaciones catastróficas, utópicas, restaurativas, el querer *forzarla* en el lenguaje, más bien: en las mismas lenguas, antes aún que en la acción. Por el otro lado, un amor igualmente inmediato por el exilio, siempre más sordo al reclamo de la Lengua, siempre más 'domesticado' en las diferentes lenguas y enraizado en los diversos suelos. Esto es: por un lado, la absolutización de la Promesa, por el otro, la absolutización del exilio, entendido ahora como nueva morada. En todos los casos se fragmenta el 'sistema' de la *Estrella*, junto al nudo de su forma trágica: o en la inmanencia del mero andar (y buscando en él solamente salvación) o en la pretensión de existir ya, aquí-y-ahora, felizmente con el Padre. Soluciones opuestas, no obstante, motivos de un mismo proceso de secularización de la idea de redención y de eliminación de la dialéctica trágica.

Hasta en un autor como Canetti, cuya inexhausta lucha con la lengua podría valer como extraordinaria confir-

mación de la idea de Rosenzweig, el símbolo de la Estrella decae frecuentemente en el juego metafórico-alegórico del andar errando.⁶⁹ Permanece la peregrinación a través de las lenguas, pero de aquella raíz que la hacía necesaria no existe ya huella. La palabra que la indicaba, reflejo de la Lengua, calla. Igual es la *kenosis* del símbolo en Cioran, si bien en él la *desperatio de fundamento* asume rasgos pesimistas tout court, que lo oponen a Canetti. El énfasis está totalmente puesto en el desarraigo del pueblo judío, en su carácter "acósmico"⁷⁰, *excesivo* con respecto a todo paisaje definido. Pero en ambos autores, como en muchos otros, más que la insistencia unívoca en el tema del errar, importa el lugar que lo contiene. "Alrededor del pueblo sólo hay arena, la más desnuda de todas las masas": así asimila Canetti la esencia del Dasein judío a la del desierto. El desierto no 'acontece' a este pueblo: él es desierto en su misma esencia, *es* masa desnuda, *es* arena. Esto queda escrito en el mismo Pacto. ¿Cómo habría podido este pueblo, en efecto, sobrevivir a todas las persecuciones y peregrinaciones si no hubiese sido numeroso como los granos de arena del desierto? Él no se encuentra en el desierto, *lo habita*, es su habitante propiamente en el sentido heideggeriano del habitar.⁷¹ Habitar el desierto es para él *ontológicamente* previo a todo modo o forma del andar. Ciudadanos del desierto, dirá Cioran, y maestros en el durar en él. El "escaque de ajedrez en movimiento"⁷² de su camino huye de la decadencia, pero aún antes de la saciedad y del aburrimiento, que condenan toda forma meramente histórica. Extraños a las casas y a las

69. Por ejemplo, en *Masse und Macht*, Hamburg, 1960, trad. it. de F. Jesi, *Massa e potere*, Milano, 1972, pp. 191-192.

70. E. M. Cioran, "Un peuple des solitaires", en *La tentation d'exister*, Paris, 1956, p. 71 (trad. it. de L. Colasanti y C. Laurenti, *La tentazione di esistere*, Milano, 1984).

71. M. Heidegger, "Bauen, Wohnen, Denken", en *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, "Construire Abitare Pensare", en *Saggi e discorsi*, ed. de G. Vattimo, Milano, 1976, pp. 96 ss.).

72. E. M. Cioran, *La tentation d'exister*, ed. cit., p. 88.

lenguas, ellos son también extraños a las múltiples muertes a las que aquellas formas son destinadas.⁷³ El desierto no sacia, no deviene: imagen de la ausencia de formas o de la vanidad de las imágenes, él enseña a *durar y a existir*, él llama, en el modo de su silencio, a un existir jamás saciado, jamás 'en casa' en el tiempo-solamente-tiempo del devenir.

El alcance de la *Entortung*, de la disolución de toda raíz terránea* que caracteriza al Dasein judío –mejor dicho, a *esta* dimensión del Dasein– no puede ser valorado plenamente si no es, por un lado –como ya se ha señalado– en relación con la decisión heideggeriana por lo puro posible y, por el otro, con la idea de *Nomos* que incardina el logos de Occidente. Nada es menos traducible en *Nomos* que la Ley que ordena el éxodo a este pueblo y las formas de su exégesis. El *Nomos* aparece originaria e inextricablemente conectado a la tierra, *sedado***. Él gobierna, juzga, media, distribuye y reparte *en tanto* anclado a una tierra, asignado a un confín. Nomo-

73. Famosa, en este sentido, la carta del 30 de agosto de 1920 al maestro de otro tiempo, Friedrich Meinecke, en la que Rosenzweig señala las motivaciones de su renuncia a la vida académica de este modo: "el estudio de la historia habría saciado solamente mi hambre de formas". Pero el hombre que escribe *Der Stern* se siente de un calibre muy diferente al del autor del *Hegel y el estado*. El *Erkennen* ya no le parece un fin en sí mismo, ahora "yo busco solamente aquello por lo que soy buscado". Durísimo, en este sentido, su juicio sobre Simmel que, justamente por su "sed" de *Erkennen* le parece "del todo vacío" (*Briefe*, ed. cit., vol. I, pp. 338-339). [Se puede leer la traducción al español de la carta en F. Rosenzweig, *Lo humano, lo divino y lo mundano*, ed. cit., pp. 83-88]. Pero se trata de una recepción superficialmente 'impresionista' del ensayismo simmeliano.

* Traduzco "terranea" por "terránea" y no por "terrena" para hacer evidente la relación con la tierra (aquella tierra en la que se hunden las raíces). Véase mi traducción de M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997, *El Archipiélago*, trad. y postfacio de M. B. Cragnolini, Buenos Aires, EUDEBA, 1999, en la que realizo la misma elección de término. [N de la T.]

** "Sedato", del verbo "sedare", significa "sedado", como aquí se traduce; sin embargo, hay que tener presente un juego de palabras con "sede": diríamos que aquello que "tiene sede", que tiene espacio y territorio, inevitablemente está "sedado" (calmado), en tanto ya no migra. [N. de la T.]

thesis es ya la de Solón. El Nomos se coloca* siempre. No existe una sola de sus formas que no sea también y ante todo *Ortung*.⁷⁴ Apenas no más asignable a un lugar determinado, apenas ou-tópico, él deviene también *a-topos*: se enloquece, no razona, *de-lira*. Se abre aquí de par en par una contraposición radical: por un lado, el Nomos *der Erde*, el Nomos que surca (lyra-surco) la tierra, asigna confines y se coloca allí, por el otro, *La Estrella* que es imagen de la redención en tanto desarraiga, exilia, produce *Entortung*. Por un lado, el Nomos salvable sólo en su positiva relación con la tierra, el lugar, el topos, por el otro, la Ley de-cidida de toda morada, errante raíz. *Der Stern der Erlösung* y la gran obra de Schmitt, *Der Nomos der Erde*, se explican recíprocamente, por antítesis, así como acontecía entre la primera obra y *Sein und Zeit*. Son obras epocales que es necesario leer sincrónicamente, más allá de reductivas y ciegas separaciones disciplinarias, o de pertenencias culturales.

Para el Nomos solamente la tierra es *justísima*, la Muttererde: sólo ella permite sólidas adquisiciones, medidas, reparticiones. A su principio se opone el del mar, su "masa desnuda", su desierto, no arable, indivisible, ineducable. Nomos deriva de la posesión de las primeras eras de la tierra, de la antiquísima *Landnahme* (Schmitt), pero a este primer fundamento de toda propiedad escapa necesariamente la "turba peregrinante", que empuja "al extremo el sentido de la soledad", del que nos habla Canetti. El Nomos fija con la tierra un pacto indecible, pacto que esta turba, por el contrario, *de-cide*. El antinomismo judío asume, en esta contraposición, un significado infinitamente más vasto y complejo, no sólo con respecto a aquel que le es adjudicado desde las diferentes consideraciones sobre su naturaleza extranjera, caminante, sino también con respecto

* "Coloca" en el sentido de los términos latinos "cum" (con) + "locus" ("lugar"). [N. de la T.]

74. C. Schmitt, *Der Nomos der Erde*, Köln, 1950, pp. 36-38, trad. it. *Il nomos de la terra*, ed. de F. Volpi, Milano, 1991.

al que trasluce en sus interpretaciones a la luz de un particular mesianismo. La Ley judía se contrapone *en todo caso* a toda forma de Nomos, en la medida en que éste es por esencia terráneo. También el Nomos puede salir de su confín, pero siempre debe realizar el retorno al mismo, debe restablecer el pacto originario que lo liga a la tierra. Su forma conoce el andar sólo bajo el aspecto clásico de la peripecia. Y siempre, en sus peripecias, está *en lucha* con el mar y el desierto. Se diría que el mar, mojón de puertos seguros, sana el desierto. Un aspecto esencial del logos creador, *ktistes*⁷⁵, es el logos que sana, que amplía las tierras sobre las que el Nomos podrá gobernar. El aseguramiento, la conciliación entre este Nomos y la Ley, Torah, que precede a esta posibilidad de la existencia, es imposible. En esto consiste la razón más profunda de los fracasos del racionalismo teológico judío.

No se puede olvidar en Rosenzweig al alumno de Meinecke, al estudioso de Hegel, y precisamente del Hegel filósofo del derecho y del Estado. *La Estrella de la redención* le dedica páginas centrales. Su lectura *en disonancia* con Schmitt es, por tanto, algo totalmente diferente de una ocasional digresión. El Estado moderno, como aparición histórica determinada, como producto reciente de la historia europea, es también aparición del Nomos, época del Nomos; y es según ésta, su facies originaria, que Rosenzweig lo interroga, lo critica. En tanto aparición *del* Nomos, el Estado pretende una suerte de eternidad, una raíz sustraída al flujo del tiempo.⁷⁶ Él quiere "umformen", dar-forma, in-formar el continuo mutar de aquello que se encuentra para *comprender* y contener. Él quiere establecer "sein

75. Filón, *Los herederos de las cosas divinas*, trad. it. cit., pp. XXVII, 133-140, donde se continúan diferentes ejemplos de "división" o "repartición".

76. Sobre la estructura antinómica del término "Estado" en la filosofía política moderna, se ha detenido recientemente, con notable vigor teórico, G. Miglio, "Genesi e trasformazione del termine-concetto 'Stato'", en AA.VV., *Stato e senso dello Stato oggi in Italia*, Milano, 1981.

Gesetz", su ley, sobre la múltiple vida que lo constituye.⁷⁷ Él quiere reducir esta vida a la forma del *Ge-setz*, del ser-puesto, del *ser-estado*. Esto representa su necesidad, su destino y su deber. Pero el Estado es producto *solamente histórico*, y el Nomos, del cual es época determinada, es *solamente terráneo*, constreñido a una conexión 'religiosa' con la tierra, con sus lenguas, con sus costumbres. ¿Cómo podrá, entonces, pretender poner la vida en su forma, si tal forma es de la misma naturaleza, y del mismo valor, que esta vida? Aporía absolutamente ineludible. Nudo del que sólo es posible *decidir* el cortarlo.

"De repente, más allá de la tabla bien firme de la ley, se precipita de nuevo la vida agitada", la vida eterna no puede radicarse en el *Gesetz del Nomos de la Tierra*, no puede confiarse en sus lenguas. Entonces, para durar, el Estado debe descubrir su rostro: "el derecho era solamente su primera palabra"; ahora él es obligado a pronunciar su segunda palabra: "la palabra de la fuerza [*Gewalt*]".⁷⁸ El derecho corresponde a la ilusión que se enraíza en el Nomos, raíz *eterna*, *Überwelt* con respecto al mundo de la vida. La ilusión *en-canta* por períodos de diferente amplitud, y en formas diversas, pero es siempre contingencia, apariencia. Siempre una *crisis* vendrá a decidirla: y entonces el *Gesetz* del Estado podrá aún valer solamente por gracia de la *Gewalt*, de la cual se ha asegurado el monopolio. La dimensión de la fuerza no representa para nada, como creen las almas bellas, una degeneración, una 'violación' del derecho, sino que, por el contrario, es su misma fundación. Raíz, es verdad, inestable, ocasional, metafísicamente contrapuesta a la de la Ley y su Lengua, no obstante origen único, único seno del derecho. Irrumpe una fuerza que pone-coloca la propia ley, literalmente, le da lugar, y la defiendo como si debiese durar eternamente, como si su raíz fuese

77. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit., Tercera Parte, p. 92.

78. *Ibid.* Sobre estos aspectos, remito a mi "Diritto e Giustizia", en *Il Centauro*, 2, 1981, donde se establece una relación con el ensayo benjaminiano, "Para una crítica de la violencia".

eterna. La *virtù* de la fuerza consiste en el hacer-durar la ley, pero su dimensión no es en absoluto meramente conservadora. La fuerza impone la ley, y la fuerza, para hacerla durar, deberá innovarla, modificarla, transformarla continuamente. Es fuente del derecho y de la *historia* de todo derecho. Sin fuerza el derecho es ou-topía, constitución ideal. Pero la dimensión del derecho estará siempre constreñida a *en-cantar* sobre sus propios orígenes, deberá siempre buscar de acomodarse a constituciones ideales o que apuntan al ideal; deberá aparecer *Überwelt* con respecto a la "vida agitada". Y por eso siempre su relación con la fuerza será tensa, irresuelta, problemática: *enfermedad mortal* de su forma. "En todo momento el Estado lleva en sí la contradicción entre conservación e innovación, entre viejo y nuevo derecho [...]. Así, guerra y revolución son la única realidad que el Estado conoce, y si ni la una ni la otra tuviesen más lugar –siquiera fuera solamente en la forma de un pensar en la guerra y en la revolución– también el Estado dejaría de existir".⁷⁹ Eliminada la posibilidad de la fuerza, eliminada la ocasión de la decisión absoluta, el Estado perece. Y *al mismo tiempo*, el Estado, en sus concretas manifestaciones, perece justamente cuando se realizan tales posibilidades. Él dura y resiste por las mismas razones que lo condenan.

En su intento, a priori condenado al naufragio, "de dar a los pueblos eternidad en el tiempo"⁸⁰, la forma-Estado imitaría, según Rosenzweig, el destino del pueblo que es en sí mismo eterno, fundado en sí mismo, y por lo tanto más allá de las aporías a las que da lugar el círculo vicioso entre Nomos y tierra, derecho y violencia. Esto no significa, en absoluto, que la elección de este pueblo sea la prefiguración del Fin de la historia universal. El continuo fracaso del Nomos en su intento de *estar*, de conferir forma *epistémica* al propio *Gesetz*, no abre ninguna perspectiva providencial hacia el reconocimiento de la Ley que

79. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit., Tercera Parte, p. 93 [trad. esp. cit., p. 395].

80. *Ibid.*, pp. 24-25.

salva en la *Entortung*, hacia un 'sí y amén' al éxodo al que destina. Lo que aquí se afirma es una contraposición insuperable entre el Nomos que se 'verifica' solamente en su conexión con la tierra, que se impone y dura solamente en el signo de la *Gewalt*, *kratos* y *bia*, y la Ley, por la cual tierras y lenguas, unívocamente asumidas, toman el aspecto de ídolos; Ley sustraída a toda 'revolución', justamente porque no tiene como objetivo ninguna tierra y ninguna lengua, no tiene bien para heredar, ni espacio para conquistar. Sin embargo, por un motivo más profundo y escondido, que con la guía de Schmitt será tal vez posible individualizar, esta dimensión del existir, de la que es símbolo el pueblo elegido, 'anticipa' el destino universal. El Nomos de la tierra sufre, en efecto, la violencia de la *Entortung*. Y esto significa que la imagen de la *Entortung* lo aferra en la forma de la extrema violencia, según una facies suya oscura, luctuosa, que invierte aquella que signaba el destino judío. La relación esencial entre orden y lugar, tellus y jus, pertenece a una "vor-globale Zeit"⁸¹, que ya inicia el propio declinar con el surgir del Estado moderno y el aparente enraizamiento de su derecho secularizado. La historia del Estado es el devenir mismo de un derecho *global*, ultra-terráneo, que poco a poco se extiende a los 'libres' espacios del mar y del cielo. Se afirma cada vez más una relación *negativa* con el topos, en primer lugar en las diversas formas de la utopía, como género literario-político fundamental de la época, luego en el mismo derecho efectual. Es la fuerza de tal relación *negativa* la que desarraiga al Estado de la fundación teológica de la *respublica christiana*. El espacio universal del intercambio económico, la 'libertad' planetaria de sus *negotia*, no es ya más espacio –o mejor dicho, es *puro* espacio, *pura forma* del espacio, ideal-abstracta, 'indiferente' a toda determinación individual de lugar. La *Gewalt* del libre comercio *libera* al jus publicum de toda relación positiva con el lugar. A la *familia* de los Estados europeos *nacionales*, romántico-

81. Por "tiempo pre-planetario" podría traducirse la expresión de C. Schmitt, *op. cit.*, p. 210.

nacionales, sucede una "raum-und bodenlose Allgemeinheit"⁸², una universalidad desencarnada de toda tierra y de todo lugar. Y al universo del derecho interestatal, el pluriverso, sin orden y sin determinación, "de pactos contradictorios y vacíos", justificados sólo a posteriori en base a dudas precedentes artificialmente generalizadas. En este cuadro se comprende la creciente inestabilidad del término mismo de Estado. En la época global, él deviene también semánticamente equívoco.⁸³ Su debilidad, su impotencia para legitimarse en cualquier forma estable, aparece aquí en verdad cumplida como el producto destinado de la misma fuerza con la que el Estado ha intentado subsumir en la forma del *Gesetz*, del ser-puesto, toda vida, todo lugar, todo *presupuesto*.

Imaginar desde qué espiral cuál Dios irrumpirá para anunciar 'salvación', o qué universal *ekpyrosis* pondrá término a esta época, es ejercicio edificante. Lo que permanece, bien firme en su evidencia, es la irreversible crisis del Nomos, la "era axiaca"⁸⁴ que ella inaugura, dominada por la figura y los signos de la Entortung, en todos los campos de la vida política y cultural. Parece, entonces, que se asiste a un inquietante intercambio de las partes, como durante un interregno carnalesco. Quien juzgaba al judío como multitud errante, extranjero en todas partes, aparece ahora, en realidad, como el máximamente desarraigado, condenado a una relación absolutamente espectral con la tierra. Lejos de anticipar la eternidad en el tiempo, el hebreo prefiguraría la diáspora universal, la caída definitiva de los mismos ídolos, recogidos una vez en el Pandemonium estatal. Frente a los otros pueblos que parecen, para Cioran "aprendices del exilio [...] desarraigados de

82. Loc. cit: "Una generalidad sin espacio y sin tierra".

83. Cfr. AA. VV., *La politica oltre lo Stato: Carl Schmitt*, a cura di G. Duso, Venezia, 1981.

84. Cfr. los ensayos de C. Schmitt recogidos en *Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation*, Köln, 1950, trad. it. *Donoso Cortés interpretato in una prospettiva paneuropea*, a cura di P. Dal Santo, Milano, 1996.

nueva fecha", soporíferos idólatras de la patria y del Estado a lo largo de toda su "vor-globale Zeit", está la "sabiduría del exilio"⁸⁵ de Israel, madurada *desde siempre*, radicada en la sangre. Mientras que los otros pueblos se descubren, ahora, con angustia, huérfanos del Nomos, y van errando por lenguas y espacios equivalentes, abstraídos de todo suelo sólido, Israel, desde siempre anti-nómico, parece reposar sobre su Ley. Mientras que para los pueblos de la tierra se inicia la época de la *des-mesura*, del *de-lirar* (inflación de pactos, derechos, razones, interpretaciones), el pueblo de la *Entortung*, el pueblo desarraigado desde siempre aparece, ahora, como el único lo suficientemente sedado como para poder confrontarse con la eruptiva violencia de la época. El único pueblo capaz de durar en esta "geológica inquietud"⁸⁶ parece no ser otro que aquel del radical, originario desarraigo. Israel es, desde siempre, el espejo listo del abismo que, inevitablemente, finalmente, se abre de par en par bajo los pueblos del Nomos. Este espejo invierte sus imágenes: vosotros, *en verdad*, sin fundamento, vosotros, *en verdad*, eternamente sólo-errantes.

Pero esta profecía de Israel implica trágicamente a quien la pronuncia, a quien desde siempre la repite. Si los pueblos de la tierra viven ya en una dimensión de *Entortung* que es el opuesto simétrico de la 'libertad' de Israel con respecto a todo ídolo; si su vida, lejos de expresar una lograda conciliación con la sabiduría judía del exilio, es su desesperada secularización, aquello que declina es el sentido mismo de la esperanza y de la espera mesiánica, o, de nuevo, ella se concentra, como esterilizándose, en orgullosa afirmación del Dios-con-nosotros por parte del pueblo elegido. Perfidia-astucia de la historia: jamás este pueblo ha conocido más perfecta soledad que en la época de la *Entortung* global, donde todo parece ser su imagen. Una soledad tan perfecta como para hacer-

85. E. M. Cioran, *La tentation d'exister*, ed. cit., p. 91.

86. E. Jünger, *An der Zeitmauer*, Stuttgart, 1959, trad. it. *Al muro del tempo*, ed. de C. d'Altavilla, Roma, 1965, p. 155.

lo invisible. Jamás sus 'restos' han sido más 'restos' que en la época en que parecía universalizarse su destino. Y esto se explica: la perspectiva mesiánica puede mantenerse mientras su *presupuesto* sobrevive en los pueblos de la tierra. Puede sobrevivir detrás de las máscaras del Nomos. El Nomos es para él opuesto *inmediato*. Pero la situación se transforma radicalmente cuando la misma dimensión del exilio de los ídolos de las lenguas y de la tierra es aferrada, trastornada, invertida en su sentido. Aquí el contraste no es más inmediato. Aquí, justamente aquello que custodiaba la posibilidad del universal reconocimiento de la Estrella —esto es, la crisis del falso fundamento del Nomos— se consume como deformación de su símbolo. La crisis del Nomos no produce más que la universal absolutización de la falta de raíces. Aquello que aquí se verifica es la autonomía idealista del sujeto, pero justamente como sujeto irreversiblemente desarraigado.

Rosenzweig ha reconocido sobre todo en su gran comentario a Yeudah Halevi esta dialéctica trágica. Es esencial a la idea de redención que la posibilidad de auténtica Entortung (no desesperación, sino liberación de los ídolos) sobreviva en los pueblos de la tierra. Ahora, por el contrario, la "globale Zeit", al liquidar toda fe en los dioses del Nomos, decreta también la impotencia para intentar decir el Überwelt de la redención; aquellos dioses son dimensiones imprescindibles del Presupuesto, sin el cual la religión *de la razón* triunfa con toda la fuerza de su desacralizador idealismo. En otros términos: es esencial, para que dure la auténtica espera del Mesías, que puedan aparecer falsos Mesías. Estos últimos testimonian, en efecto, la *viva* esperanza de lo Verdadero, son "la forma mudable de una inmutable esperanza".⁸⁷ Aquello que los 'sacerdotes' persiguen —condenar, masacrar toda fe en los 'falsos' Mesías—, es, en realidad, una incansable lucha para extirpar la esperanza en lo Verdadero.⁸⁸ Ahora

87. F. Rosenzweig, *Yeudah Halevi*, ed. cit., p. 239.

88. No muy diferentemente se expresará Schönberg en uno de sus Salmos modernos: "Es justamente de la arrogancia de los ateos filisteos la mirada

bien, justamente el derrumbe definitivo del Nomos logra abolir (¡*Abschaffung*!) toda posibilidad de creer en 'falsos' Mesías, ciega la posibilidad misma de verlos. Pero, ¿dónde se custodia la escucha de lo Verdadero, sino en el interior de tal posibilidad, de su fuerza paradójal, de su carga anti-nómica? Mortal por la posibilidad de tal escucha no es el ídolo en sí, sino la forma de su total desacralización en el espacio equivalente de la "globale Zeit".

Tal desacralización le parece a Rosenzweig el producto necesario de la comunidad cristiana, comunidad de la *vía* eterna, contrapuesta a la *vida* eterna del Judesein. La vía de la destrucción del Nomos hacia el resultado recién descrito es el sentido de Europa o la *Cristiandad*. La Ley del pueblo eterno había profetizado, ciertamente, esa destrucción, pero para nada este resultado. Y es esto, ahora, lo que interroga, lo que problematiza inexorablemente la misma vida. En el constante esfuerzo por extender el propio dominio, en la "ininterrumpida corriente" de la propia *misión*, se vuelve a hacer de toda la tierra "Missionsgebiet"⁸⁹, la fe cristiana se entrelaza inextricablemente con las transformaciones del Nomos. Mientras la estrella de David lanza a lo lejos sus rayos, pero para reconducirlos siempre al núcleo interno de su fuego, los brazos de la cruz se extienden al infinito, en todas las direcciones del espacio, irradiándose desde un centro *ya* reunido hacia toda posible meta.⁹⁰ La estrella es símbolo del eterno enraizamiento

despreciativa, de arriba abajo, a la superstición. En la superstición ellos odian sobre todo la fe" (A. Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, ed. de L. Rognoni, Milano, 1967, p. 191).

89. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit., Tercera Parte, pp. 103-104. C. Schmitt (*Der Nomos der Erde*, ed. cit., p. 190) pondrá en relación esta "misión" con la Conquista realizada por Europa cuando ella aún representaba "el sagrado centro de la Tierra", en la última gran *Landnahme*, la imperialista del siglo pasado, fruto de la *Weltanschauung* de la "civilización"; su "legitimidad" se opone metafísicamente a la de la Conquista, fundada sobre la fe cristiana en tanto fe misionera.

90. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, ed. cit., Tercera Parte, pp. 111-112.

en el Sí mismo, la cruz, de la eternidad del andar que procede de la idea de tener a las espaldas la gran crisis del tiempo, el instante decisivo. El evo ha tenido ya su sello, el Mesías ha sido, todo Nomos existe a la luz de este Acontecimiento. Esto produce una intrínseca solidaridad con la *vía* del Nomos, que deviene también intrínseca a su misma crisis.

Y he aquí el 'intercambio'. Mientras este culmen alcanzado por la *vía* del Nomos –el universal desarraigo– parece testimoniar precisamente la profecía judía, su condena del Nomos, la forma que él asume –la de la extrema secularización–, destruyendo toda posibilidad de 'creer', torna espectral aquella misma espera, que el judaísmo custodiaba frente a todo ya-sido. Entonces, puede acontecer una suerte de recíproco 'contagio'. Por parte de la comunidad cristiana –de aquella que en un tiempo así podía llamarse, o de sus 'restos'– se origina una desesperada nostalgia por la *forma hebrea* de la Entortung, como éxodo, como desierto. Por parte de los 'restos' de la comunidad judía, una nostalgia también desesperada por aquella época del Nomos, donde aún podían resistir al no-aún y al siempre-será de la redención. 'Venganza' de unos sobre otros: una destructora necesidad de un suelo propio y de una propia lengua puede aferrar a los maestros del exilio, y una destructora necesidad de éxodo a los antiguos nomólatras. Los unos reflejan a los otros según esta violenta deformación. Y solamente sobre este espejo –deformante, desfigurante– nos es dado espiar los signos del aquel 'trabajo' común de estos dos grandes cuadrantes de nuestra existencia –judaísmo y cristianismo– en cuyas silenciosas imágenes terminaba *La Estrella* de Rosenzweig. Podemos imaginar la salvación solamente como salvación *que cae*. ¿No será éste el secreto de la leyenda mosaica? ¿No será ésta su última, audible palabra, aquella que –por vías muy diferentes–, se planta de frente en la exégesis interminable de Kafka, así como en el final del segundo acto de *Moisés y Aarón* de Schönberg?

II

LA PUERTA ABIERTA

El 19 de octubre de 1921 Kafka escribe en su *Diario*: "Das Wesen des Wüstenwegs"¹: ¿cuál es la esencia de la vía que recorre el desierto? ¿Cómo se manifiesta en Kafka aquella *vía* que debería constituir la raíz misma de la *vida* eterna? Un hombre puede husmear toda su vida la tierra de Canaán, seguir su huella, pero no es posible confiar en el hecho de que él llegue a verla antes de morir. Alcanzar Canaán no puede ser creído, es "unglaublich".² El tiempo transcurrido en el camino del desierto destruye su fe. Que Moisés *vea* la Tierra se puede entender sólo de manera metafórica: la leyenda sirve para comprender cuán fugacísimo, imperfecto "Augenblick" —parpadeo— es la vida humana. Aún cuando ésta, como la de Moisés —arquetipo de la necesidad del migrar, fundador de la Ley del desierto—, durase por larguísimo años, no sería, *con respecto a la meta*, con respecto a la posibilidad de alcanzarla, más que un momento, el más rápido de los momentos. La duración de la vida de Moisés, entonces, no cuenta. Relatan los sabios que él fue invadido por la angustia ante el

1. F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, p. 399. Las citas de Kafka son tomadas de las *Gesammelte Werke*, en 7 vol., ed. de Max Brod, Frankfurt a. M., 1983. Damos aquí, para comodidad del lector, las indicaciones de la edición italiana más fácilmente disponible, la que, sin embargo, no ha sido seguida para las citas, dada la diversidad de traductores de Kafka: *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar y A. Rho, Milano, 1972 [Existe traducción al español en dos volúmenes *Diarios 1910-1913*, Volumen I, y *Diarios 1914-1923*, Volumen II trad. J. R. Wilcock, Buenos Aires, Marymar, 1978, la anotación citada se halla en la p. 379 del Volumen II].

2. *Loc. cit.*

anuncio de su muerte inminente, y que pidió al Señor que le permitiera vivir aún más, para narrar Su gloria: "¿Por qué mi muerte está tan cercana?"³ Pero Moisés no alcanza la Tierra, -¡ni siquiera logra verla!-: no porque el tiempo no le alcance, ni porque Samuel, el ángel de la muerte, se lo sustraiga, sino 'simplemente' porque su vida es una vida humana. Ninguna meta, ningún término fijo puede ser establecido en ella, sus corrientes no pueden asumir la forma del ser-estado*. La mirada es siempre vuelta hacia adentro, sólo puede recordar y ver lo que está tras sus espaldas. Pero no porque nunca se haya alcanzado la Tierra, la casa, sino porque el más allá permanece perfectamente invisible y cerrado. La vida es extraordinariamente breve en un sentido metafísico, ontológico, no cuantitativo. No alcanza, siquiera, apenas se reflexiona en esto, para alcanzar la próxima aldea⁴: la posibilidad de cubrir la distancia que nos separa de ella parece un evento extraordinario, un azar milagroso. Como si el juego del término *distancia* se hubiese fragmentado en Kafka en la única acepción de la *dis-tancia*. La razón del fracaso no reside en la mezquina extensión de la vida, ni en los 'pecados' que cometemos en ella, sino en la vida misma, en tanto vida de hombre. Todo fin y toda meta son, en sus límites intransitables, inexorablemente *desesperados*.

Bataille captó esta dimensión del 'fracaso' de Kafka, pero en un contexto muy epocal, muy reductivamente polémico en

3. E. Fleg, *Moïse raconté per les sages*, Paris, 1978, trad. it. de Rodi Masarati, *Mosè secondo i saggi*, Napoli, 1981, p. 189. Estos temas no aparecen, en cambio, desarrollados por M. Buber, *Moses* (1945), trad. it. de P. Di Segni, *Mosè*, con un ensayo de P. C. Bori, Casale Monferrato, 1983.

* Recordamos en este punto la N. de la T. del capítulo anterior que aclara el sentido de la traducción "essere-stato" por "haber-sido" o "ser-estado", según el contexto. [N. de la T.]

4. F. Kafka, *Das nächste Dorf*, en *Erzählungen*, ed. cit., p. 128 (trad. it. *Turtti i racconti*, a cura di R. Paoli, E. Pocar, G. Tarizzo, Milano, 1976, 2 vols.) [trad. esp., "El pueblo más cercano", en *Relatos completos I*, trad. F. Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 1994, p.181-182].

relación a los esquemas 'revolucionarios' de finalidad.⁵ Blanchot —en parte en la estela de Bataille— vio la trágica dialéctica que se devana entre brevedad *metafísica* de la vida, su violenta contracción a la dimensión del "Augenblick", y, por el otro lado, la imposibilidad de finalizar, justamente porque nada es alcanzable en su tiempo y a través del tiempo.⁶ La desesperación ante la muerte *siempre* inminente estrecha un nudo sofocante con aquella otra desesperación por el no poder morir nunca, en el sentido preciso del haber-llegado, del haber-sido. Volveremos sobre estos problemas, por ahora es esencial notar el desgarramiento que se produce aquí con respecto al símbolo rosenzweigiano. Ningún 'anticipo' de Canaán es posible en la pura distancia del desierto, ninguna fiesta encuentra allí lugar, ninguna eternidad en su tiempo, en su Dasein, que no se deforme en aquella, angustiante, del no poder morir. El desierto se distingue en una suerte de mala infinitud donde, a cada paso, resuena aquella aporía —originaria, infinitamente repetida, y que incluso en Kafka renueva todo su pathos—, referente a la misma posibilidad del espacio y del tiempo: ¿a través de qué milagro podremos alcanzar la próxima aldea? ¿Cómo es posible cubrir la distancia que separa este paso del próximo, ir más allá del umbral invisible que separa un momento del siguiente? De esta aporía —como se percata Benjamin⁷— está entretejida toda la obra de Kafka, ella es el 'abandonada toda esperanza' escrito sobre su puerta. Ni bien se imagina una *vía*, y una vida-en-vía, y un tiempo para recorrerla, y una meta para alcanzar, y un esquema de finalidad, parece necesario caer en inextricables

5. G. Bataille, "Kafka", en *La littérature et le mal*, Paris, 1957 (trad. it. *La letteratura e il male*, a cura di A. Zanzotto, Milano, 1973).

6. Los ensayos de Maurice Blanchot dedicados a la obra de Kafka han sido recogidos en *De Kafka à Kafka*, Paris, 1981 [trad. esp., *De Kafka a Kafka*, trad. J. Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991].

7. W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt a. M., 1966, vol. II, pp. 756-764, que cita a A. S. Eddington (*Space, Time, Gravitation*, Cambridge, 1920), cuyas tesis, por así decir, ultra-relativistas, tendrán influencia sobre los movimientos artísticos de los años '20 y '30.

contradicciones. ¿Cómo puede darse *en el tiempo* haber-sido? ¿Y cómo puede darse muerte *contenta*? ¿Cómo puede darse un sólido *estar*? ¿Y cómo, por otra parte, fluir sobre nada? Mejor aún: ¿cómo puede darse la forma del transcurrir, del discurrir en general, si ni siquiera de aquel momento del transcurrir nos es comprensible lo que 'simplemente' debería 'llevar' un paso hacia el que le sigue? La migración ya no puede consistir más en el acercarse a la Tierra, ni en el testimoniar aquella raíz en la sangre que transforma la vía en vida eterna. La migración gira y da vueltas solamente en torno al único punto de aquellas preguntas, de aquel *problema*. Se hunde en él. Si ella está o no "en la vía justa"⁸ parece indiferente. ¿Cómo se podría responder a tal pregunta? Que se vaya errando fuera del desierto que nos es destinado, o que por algún milagro se avance hacia la Tierra, no nos será posible saberlo, ya que ningún 'éxito' podrá 'verificar' esta migración, ningún fin terminarla. Y tampoco se trata propiamente de una comunidad que de este modo avanza, o cree avanzar, y de este modo se interroga, ya que comunidad —como Rosenzweig afirmaba, en los mismos años que Kafka— no es concebible si no es en el reconocimiento de que este desierto es vía y lugar de fiesta y promesa, y de que esta migración es éxodo. Por esto, no es exacta la expresión de Blanchot según la cual en Kafka la migración consiste "en el acercarse al desierto, a la verdad del desierto"⁹, ya que también el desierto, en esta acepción, podría ser respuesta. Así parece ser en Rosenzweig. 'Verdad' del desierto es en Kafka, por el contrario, no sólo la imposibilidad de obtener respuestas sobre la "justa vía", sino la incomprensibilidad, el misterio de nuestra propia fe de que sea posible *preguntar*¹⁰, ya que el preguntar mismo presume que la distancia es recorrible, que

8. F. Kafka, "Fragmente aus Heften und losen Blättern", en *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, ed. cit., p. 252.

9. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 114 [trad. esp. cit., p. 148].

10. F. Kafka, "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg", en *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 33.

puede existir una meta. O la pregunta no es pregunta, ya que se responde a sí misma al nacer, o no podrá jamás encontrar respuesta. Y Kafka indica su razón con exactitud metafísica: no existen distancias (*Entfernungen*) entre quien pregunta y quien responde. No existen distancias a superar (*überwinden*). ¿Cómo preguntar y esperar, si el *Augenblick* de la vida no nos permite ni siquiera concebir una cabalgata hasta la próxima aldea?

Y sin embargo, se pregunta. La necesidad de la pregunta¹¹ se iguala solamente a la imposibilidad de la respuesta. Ya no aparecen más —el preguntar y el responder— como elementos de una misma dimensión. El hábito cotidiano de asumirlos como un único *con-texto*, la inercia que nos impulsa a colocarlos en una sucesión 'lógica', se fragmenta. Se transforman en dos términos inconmensurables. No se pregunta por qué es posible la respuesta, y ni siquiera se pregunta por qué se confiere un sentido, un fin, un 'poder' al preguntar. Solamente se pregunta. La 'verdad' del desierto es aquella del preguntar *absoluto*. La maestría del exilio —que consistía en el llegar a concebirlo bajo el aspecto del éxodo— se transforma en desconcertante maestría del preguntar, en 'inútil' (reconocido a priori como carente de fin, en espera de nada) arte del puro hundirse en la dimensión de la pregunta, en paradójal *techne* —inquietante justamente por no ser aferrable según el esquema que parece dominar toda *techne*, esto es, el de finalidad— de la infinita articulación, de la mínima variación, del microscópico desplazamiento del problema en cuanto tal, en tanto *solamente problema*. Más aún, lo inquietante, nótese bien, resulta del encuentro entre el lenguaje de la pura *techne*, preservado de toda misteriosa alusividad, y la completa liquidación de su sentido, ya que justo este lenguaje afirma aquí la absoluta distancia, la imposibilidad del fin. El lenguaje de la *techne* —que es arte *positivo* del preguntar, que es arte de la posible correspondencia entre pregunta y respuesta— se

11. Un "estado del preguntar" lo denomina F. Masini, "Cognizione del dolore come gnosi in Franz Kafka", en *Il Centauro*, 7, 1983.

transforma aquí en la perfecta evidencia de la insensatez del preguntar. Pero la necesidad del preguntar nada sabe de esa insensatez, su dimensión —que justamente es la de la necesidad— es absolutamente otra con respecto a la del juicio que instaura relaciones, correspondencias, sentidos. La primera se da, la segunda se produce, es puesta. La primera excede cualquier determinación de lo verdadero o lo falso, la segunda habita allí, donde está totalmente contenida.

Rosenzweig se había acercado a la intuición de esta dialéctica trágica en un pasaje de la carta a Hallo ya citada. “Después de la clausura del Talmud, existía algo así como una calle común; es cierto, plena de vías transversales, interrupciones: ciudad, pero sin embargo, en el conjunto, una calle. Ahora no está más, desde hace ciento cincuenta años. En efecto, su prolongación, que ciertamente ‘aún existe’, parece hoy, en el mejor de los casos, una vía entre innumerables vías, pero ya no más *la* vía. Así debemos recurrir a la unidad del paisaje. Puede acontecer que una calle principal conduzca un día de nuevo a través de él. Yo creo que esto ocurrirá (si bien, ciertamente, ya no se tratará de *una* calle, sino sobre todo de un *sistema* de calles. Sin embargo, hoy, éstos son sólo presentimientos. No es hoy tiempo de sistemas. Pero nuestras calles individuales representan la justa preparación [rechte Vorarbeit] en vistas de ello)”.¹² No podría esperarse ‘pasaje’ más claro entre el mundo de *La Estrella* y aquel —que representa casi su despiadado cumplimiento— de Kafka. Rosenzweig afirma el *actual* carácter de irreconocible de la vía del éxodo. No sólo habla de calles *individuales*, y, por tanto, ya no de la vía a través del desierto destinada a toda la comunidad, sino que dice también que estas calles individuales están continuamente interrumpidas, desviadas, es decir, impotentes para conducir *de la pregunta a la respuesta*. El desierto pulula *ciudad*, cuya calle sufre infinitas bifurcaciones, está ‘seducida’ por meandros y laberintos sin

12. F. Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher*, cit., pp. 763-764.

salida, y desde donde, entonces, no podrá jamás presentarse como una calle. El 'retorno' ya no es más concebible –ni el retorno, ni tampoco la *teshuvá!*– como reafirmación, reintegración de la única calle: su idea está ahora encomendada a la relación, al diálogo, a la posibilidad de la escucha entre las diversas calles en cuyo espacio ha explotado el universo del Talmud. Sin embargo permanece, en Rosenzweig, un paisaje que aún confiere unidad a este andar. La crisis del sistema puede afirmarse todavía como *fe* en la llegada de aquel "sistema de calles", que es la imagen misma del nuevo pensamiento: filosofía de la experiencia, filosofía narrativa, filosofía de la palabra, dirigida al otro, en el diálogo, como a un 'tú'. En Kafka, aquel mismo enredo de vías –en cuanto tal– constituye el paisaje. Ningún principio unitario las comprende. Falta por esto la misma condición por la que es posible entender la promesa de su futuro "sistema". No porque tal promesa pueda o deba ser negada. Desde el punto de vista lógico, esta negación es idéntica a su afirmación. Simplemente, nada podemos decir de esto. Estas vías se dan, innumerables y separadas, o en los cruces impredecibles. Y se dan, es verdad, aquellos presentimientos que, sin embargo, nada pueden con respecto al desenmarañar tales enredos. Para poder afirmar que todo eso representa una "*rechte Vorarbeit*" en vistas del "sistema", sería necesario poder interpretar la pregunta como pregunta-dirigida-a-la-respuesta. Pero, entonces, esta pregunta resultaría aparente, como las preguntas de un diálogo filosófico, un simple medio para la respuesta. Se dan, por el contrario, estas vías. Se da la necesidad de la pregunta de las mismas. Se da nuestro enfrentamiento desesperado con su dimensión, enfrentamiento absoluto, 'inútil', puro. Y que jamás se repite. Así como no existe la calle, en el desierto, sino las infinitas posibilidades del andar, tampoco existe la pregunta, sino las infinitas posibilidades del interrogar. Existe una calle –o un sistema definido de calles– donde existe una meta. Es siempre el fin, su *real* posibilidad, lo que encamina la calle. Un

método del preguntar existe cuando existe respuesta, o se puede argumentar el espacio de la respuesta. Pero donde la pregunta es *simplemente necesaria*, entonces ella es 'libre', parece seguir sus propias leyes, recorre dimensiones que no pertenecen a las de nuestras relaciones cotidianas. La necesidad liga la pregunta sólo a sí misma, cae su vínculo 'religioso' con la respuesta. Éste existe aún, si bien en extrema tensión, en la idea rosenzweigiana de la "rechte Vorarbeit". La *ir-religiosidad* de *La Estrella* se cumple, por esto, sólo en Kafka, pero es un cumplimiento que hace de aquel símbolo la imagen de su misma caída. Rosenzweig se mueve aún, con aquella idea, en el borde extremo de la tradición talmúdica, aquel "sistema de vías" le parece la única forma concebible de su reintegración. Kafka ha abandonado incluso aquel borde. Él ya no está en su línea, y querer que retorne es *pietas non petita*.¹³

Pero es justamente el desgarró con respecto a ella el que obliga a una interrogación de su dimensión, aún más desencantada y radical que la de Rosenzweig. Precisamente la *ir-religiosidad* (exactamente en la acepción rosenzweigiana) del preguntar muestra las fibras más escondidas de la tradición, pone al desnudo sus mecanismos más imperceptibles. Toda 'religio' se hunde en un extraordinario vértigo del puro preguntar. El cual se da, claro, simple, en el lenguaje sobrio de la *techne*, del que descubrimos, por vez primera, la aporicidad sustancial, las fracturas irresueltas. Ya no más 'heredero' de aquella tradición, de sus 'cosas divinas', este lenguaje puede mostrar su crisis, este lenguaje puede *narrar* su caída. El juego mismo de la radical dis-tancia permite la reflexión, que la identidad o la continuidad impiden. Y la claridad de la distancia produce la del lenguaje que refleja

13. Esto vale, naturalmente, con particular fuerza, en relación a la interpretación de Max Brod, pero no están eximidas las alusiones de Scholem a la obra de Kafka, como veremos enseguida. G. Baioni en su *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino, 1984, ofrece un análisis filológicamente finísimo de las relaciones de Kafka con el judaísmo, en especial con el que le era contemporáneo.

aquella crisis, aquella caída. Por esto, justamente el hecho de que él se coloque en una dimensión ya otra con respecto a la tradición talmúdica, le permite a Kafka reflejarla con radicalidad y profundidad incomparables.¹⁴ El 'estilo' talmúdico del comentario y de la interpretación se da, en Kafka, en la desarraigada *pureza* del preguntar. Sus vías se multiplican en todas direcciones: de aquellas que son enfrentadas (y nadie podrá decir que son las únicas o aún las esenciales), cada una es descripta con rigor, pero el *contexto* de su exégesis no se puede volver a trazar de nuevo. Tesis, cuestiones, intentos de respuesta, objeciones, objeciones a las objeciones, subdividirse de la misma palabra singular en miríadas de reflejos y de aspectos: todo eso que constituye el inexhausto palpar del comentario talmúdico está presente de manera completa en la escritura de Kafka, justamente en la falta de todo elemento retórico y de toda magia de la palabra. Pero, precisamente, completamente, *perfectamente*, el estilo está *solo*, no más desarrollable a lo largo de las líneas del éxodo, no más retornable a su Oriente. *Decisión* del 'estilo' talmúdico con respecto al sentido que le era inmanente¹⁵: es esta decisión la que produce, por así decir, la 'soledad' del estilo de Kafka, que en ella se refleja.

Este resultado no cae sobre la tradición talmúdica desde afuera, no es un accidente de su historia. En la necesidad del puro preguntar que nada a-tiende se identifica también la intrínseca necesidad de este resultado. Recordemos a Ja-

14. Toda investigación puramente semiológica del texto kaffkiano, ignorando este 'vuelco', es buena a lo sumo como saludable reacción frente al 'brodismo'.

15. Sobre tal 'estilo' tiene páginas iluminadoras, también con respecto a la exégesis que estamos intentando, E. Lévinas, en *L'Au-delà du verset*, Paris, 1982, pp. 108-109, 127, 202 ss. (donde analiza la crítica spinoziana a la exégesis rabínica), trad. it. *L'aldilà del versetto*, a cargo de G. Lissa, Napoli, 1986. En la carta a Scholem del 12 de junio de 1938 ya citada, (W. Benjamin, *Briefe*, cit., p. 763), Benjamin afirma que "la obra de Kafka representa un enfermarse de la tradición [...] el discurso no versa más sobre la sabiduría. Quedan solamente los productos de su disolución".

bès: el libro mismo termina por coincidir con su inagotable comentario, el libro consiste en las interminables interpretaciones de cada una de sus letras, así como de cada uno de sus márgenes, de cada uno de sus silencios, a cada palabra corresponden miles de posibles huellas. La tradición no es más que la inexhausta traducción en ellas, en sus presentimientos, en sus posibles, del texto originario. Pero la tradición cree –y Rosenzweig también con ella– que el trabajo propio consiste en el acercarse a la ‘verdad’ de este texto. Que esa verdad sea inalcanzable no importa, la dirección y el método son lo que importa. El enredo de vías en el que se enmaraña es visto por la tradición como una red, en la cual ella puede circundar el centro, capturar el texto. También para Kafka –para él más que para cualquier otro en aquellos ciento cincuenta años de eclipse de la polimorfa calle del Talmud– toda palabra es huella, ausencia y presencia, sonido y silencio *en sí mismos*, sin alusividad, sin magia. Pero *todo* Kafka muestra, además, la irresoluble aporía que sofoca a ese ‘estilo’ ni bien éste pretende ‘colocar en la red’ al texto, alcanzar su origen, en suma, encontrar respuesta. Justamente la crítica de Rosenzweig a la *Istfrage* ya lo había, en el fondo, indicado: ninguna definición de esencia define *la cosa*. La esencia *es nada* de la cosa de la cual se dice esencia. La interpretación que aspira al centro del texto es aquella que, en realidad, lo anula, o tiende a anularlo, tiende a un ‘qué’ que el texto *no* es. El espasmo obsesivo del interpretar –en tanto tiene objetivo, tiende-a, es intención-de-desposeer al texto de toda ‘propiedad’, lo quiere conducir a lo que no es, lo parte para abrirlo a lo otro de sí. El aparente ‘cuidado’ del texto que este interpretar exhibe, se revela como una lucha para anular toda presencia, para condenar su presencia como mera apariencia. Él es expuesto solamente como metáfora, puerta que conduce más allá de sí, umbral para lo otro de sí. Es necesario que el obsesivo ‘cuidado’ del texto, que la talmúdica tradición del texto, se revelen como un incesante movimiento que tiende a anular toda posible propiedad. Ante

el fuego del comentario todo texto se hace *im-propio*. El comentario, la *historia* del comentario, anula la posibilidad misma de concebir un origen del texto. Se sustituye el texto. En esto consiste su 'verdad': en el manifestar, justamente a través del repetirse de su obsecuencia al texto 'auténtico', al libro 'verdadero', el no-existir del Texto, del Libro. Cuanto más desarrolla todo posible sentido, más anula la posibilidad del Sentido, cuanto más interpreta en vistas de la 'verdad', más termina ésta por consistir en su misma pérdida.¹⁶ Las múltiples vías de la interpretación talmúdica, el errar hermenéutico, la exégesis interminable que acompañan la vida eterna del *Judesein*, manifiestan este destino. Lo que aparecía como variaciones, transformaciones, profundizaciones, explicaciones del texto, es su 'traducción' en un otro de sí, deviene la *des-mesura* de un interpretar que vuelve a girar sobre sí mismo. Kafka no está más allá de la línea de este 'juego' por el hecho de pertenecer a otro lenguaje y a otro 'estilo', o porque viva en una *Überwelt* con respecto a su dimensión, sino 'simplemente' porque capta su completitud, su *perfección*. La historia de este juego ha jugado todas sus posibilidades. Esto no significa, en absoluto, que sea inminente, de modo necesario, su fin, el absoluto silencio. Kafka se prohíbe todo presentimiento con respecto a esto. Este final podría durar aún más que el mismo juego. Todas sus posibilidades podrían ser nuevamente jugadas infinitas veces. Lo que no podemos sin embargo no reconocer es este aniquilamiento del texto que la interpretación que apuntaba obsesivamente a su centro ha producido, la nada del texto que la obsesiva pregunta sobre su esencia ha impuesto.

La dialéctica trágica por la cual justamente la máxima 'atención' al centro del texto se transforma necesariamente en

16. Esto explica, bajo un perfil más general, la imposibilidad de reconstruir el significado exacto de los personajes kafkianos, que incluso son los signos de una "actividad mitológica espontánea", como ha advertido E. M. Meletinskij en su importantísimo "Mitologismo di Kafka", en *Strumenti critici*, 42-43, 1980, trad. it. del capítulo dedicado a Kafka en *Poëtika mifa*, Moskva, 1976.

el fuego que lo quema, y por la cual sólo *en* ese fuego aquel texto se 'custodia', se configura también como la situación *irónica* por excelencia. Tragedia e ironía son inseparables en esta dimensión. El 'estilo' de Kafka es ridículamente malinterpretado por quien separa la tragedia del error hermenéutico de la ironía, de la continua heterogénesis de los fines a la que el error da lugar.¹⁷ *Trágica* es la ironía que penetra el reconocimiento del naufragio en el lugar jamás *a-tendido*, *irónica* la situación de aquella desesperada exégesis que apunta al *desvelamiento* de la tradición. Considerado bajo esta luz, el 'estilo' de Kafka se acerca más al estilo cabalístico que al talmúdico. El 'comentario' cabalístico, justamente por la vorágine de su *inventio*, finaliza con el parecer, o con el poder parecer, una paradójica manifestación de la 'verdad' del texto —o bien, esta 'verdad' se da, en él, sólo de forma paradójica. El principio de la variación prevalece sobre toda fidelidad: auténtica fidelidad parece ser sólo la del 'comentario' que revela las infinitas potencialidades del texto. El existir del texto *es* esta infinita potencialidad. El 'comentario' cabalístico es auto-irónico. Afirma estar dentro de la tradición, más bien, proseguirla más auténticamente que cualquier otra palabra, hacerla propia y aceptarla (aceptación y tradición suenan juntas en el término mismo "Cábala"), pero, al mismo tiempo, él sabe que nada es menos transmisible que lo Verdadero, que nada es más inaccesible, que nada, en todo caso, es menos comunicable.¹⁸ Ninguna transmisión, ninguna enseñanza, pueden sustituir su *experiencia*. El 'comentario' muestra la abismal distancia de aquella experiencia más que la posibilidad de su revivir, o de un método para recobrarla. Este mostrar la impotencia misma de la palabra en el momento mismo en el que todo no es

17. ¿Cuántas veces ha sido repetido el adagio que dice que Kafka reía leyendo sus relatos, creyendo con esto decir alguna cosa 'sanamente' inmune a los así llamados kafkismos? ¡También *rie de corazón* la vieja que Raskolnikov asesina!

18. G. Scholem, "Zehn unhistorische Sätze über Kabbala", en *Judaica III*, ed. cit., 1977, p. 264.

más que palabra, *juego* de palabras, narración; este indicar el más profundo secreto en la más simple e impotente palabra; este custodiar lo Verdadero, no transmisible ni 'traducible' en la mísera forma del pensamiento criatural, constreñido en la historicidad de las lenguas; esta dimensión paradójica, según nuestra 'lógica' y en la cual aún estamos inexorablemente confinados según nuestro existir, es el *problema* del comentario cabalístico, y luego, de la experiencia jasídica. Esta última representa, con toda probabilidad, la fuente más directa de aquello que en Kafka atañe a la 'tradición'.¹⁹

Que esta 'tradición' se dé ya, sin embargo, solamente en el juego de aquella distancia y de aquel *puro*, solitario interrogar —que hemos recordado al inicio—, resulta con la máxima claridad justamente de aquella parábola-clave de la obra de Kafka que es *Ante la Ley* (la veremos luego en el contexto de *El Proceso*). Casi al inicio de su libro sobre el simbolismo cabalístico, Scholem recuerda una página de Orígenes que parece ser su fuente directa.²⁰ Y en este sentido la utiliza Scholem: ella "revela la situación kafkiana ya en la época del máximo esplendor de la tradición talmúdica". Un docto hebreo cuenta a Orígenes que el Libro es como una gran casa, con muchísimas habitaciones, cada habitación tiene una puerta y una llave, pero no aquella que le corresponde. Las llaves se han cambiado y confundido. Volver a ponerlas en su orden es la tarea grande y difícil de la exégesis, mejor dicho, del mismo 'retorno'. La Ley está compuesta por muchísimas palabras, y cada palabra por muchas letras, y cada letra tiene seiscientos mil rostros, puertas, entradas. Cada una de éstas tiene su llave. Pero la llave justa se ha extraviado. Cada rostro está vuelto a *uno solo* de los hijos de Israel. Cada uno de ellos tiene la puerta que se le ha destinado. "Cada hombre tiene la propia,

19. Cfr. M. Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, 1979, trad. it. de M. Beer, *Solo come Kafka*, Roma, 1982, pero, sobre todo, G. Baioni, *Kafka*, ed. cit., cap. II.

20. G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, 1960, trad. it. de A. Marietti Solmi, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, 1980, pp. 17-18.

única e insustituible posibilidad de acceso a la revelación".²¹ Pero para 'abrir' tal posibilidad, es necesario descubrir su llave, confundida entre la miríada de otras llaves. Tarea para la cual la vida no alcanza, no porque sea breve la vida, sino porque es vida humana. Justamente la extraordinaria afinidad de esta leyenda con la "situación kafkiana" confiere trágico relieve a la *diferencia* entre las dos. Es verdad, Scholem sabe bien que la Tradición está en Kafka como enmudecida, que sus nombres han perdido, en él, su propio étimo y se irradian sin más centro (es decir, no aparecen más como irradiaciones del Nombre, del Nombre último, originario, en el cual están, en esencia, todos los nombres).²² La interpretación se hunde en los nombres que conservaba la tradición del Nombre, sin saber más re-cor-darlo, sin poder ya poseer o encontrar su llave. Pero es justamente esta situación la que Scholem cree entender en las palabras del antiguo maestro, citadas por Orígenes: el arquetipo, por así decir, de la desesperada ironía kafkiana. No es así, o mejor dicho, es así solamente en el sentido preciso, ya indicado, por el cual el comentario, la interpretación, la exégesis de un texto, constituyen su inevitable traducción, transformación, trasposición a otro. El comentario más fiel será por esto aquel que muestra su abismal distancia del texto, la inalcanzabilidad del sentido del texto, que no tiende puentes, no ilusiona acerca de síntesis o conciliaciones. Y ama aquel texto no como cosa poseída, sino como distancia insuperable: justamente eso ama, en realidad: el espacio de la distancia que *siempre-estará* entre sus palabras y el texto. La leyenda que Orígenes refiere es, por tanto, el texto de Kafka: aquello que Kafka tiene enfrente, su *problema*, el texto que debe intentar decir de nuevo, volver a expresar, re-crear. Pero no son, en absoluto, sus palabras. Es el texto-presupuesto, el Presupuesto que las palabras necesariamente traicionarán, y

21. Loc. cit.

22. G. Scholem, "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", en *Judaica* III, cit., p. 10.

más lo harán en la medida en que el mismo sea objeto de obsesiva *atención*, de total, absoluta dedicación.

El antiguo maestro talmúdico habla de puertas cerradas y de llaves dispersas. La puerta, en Kafka, está, por el contrario, *abierta*.²³ Ninguna necesidad de llave. La puerta cerrada reenvía a un Otro secreto, es metáfora en el contexto de una exégesis que intenta alcanzar-desvelar *el* sentido. Las palabras de Kafka son signos que nada ocultan. El juego lingüístico, tomado 'terriblemente' en serio, no remite a un otro de sí. Y no ocultando nada, no reenviando a nada, ni siquiera podrá 'abrir' o 'decidir' nada. No tiene secretos, no muestra dimensiones ocultas. Y por esto muestra también la insensatez del preguntar: su evidencia a nada responde, de nada es llave. No es posible esperar respuesta de un signo con tal evidencia. La puerta ya está abierta: o aquel signo ya es respuesta, o no vale la pena interrogar. Es indiferente permanecer ante el umbral o traspasarlo. Solamente la puerta *cerrada* distingue las dos situaciones. La puerta abierta no es propiamente puerta, sino imagen de un 'juego' infinitamente más terrible que aquel reflejado en las palabras del talmudista. Este último se mueve según una intención, su exégesis se topa con un obstáculo real (la puerta cerrada) que él debe intentar superar, *con la certeza* de que, *más allá* de aquel umbral, está en espera (en espera justamente de él, de aquel Singular al que esa puerta está desde siempre destinada) un *tesoro*. Que no alcance la vida para esta tarea es, en el límite, del todo indiferente, ya que la vida puede ser sensatamente gastada en eso. Pero, ¿cómo y por qué gastar la vida frente a una puerta abierta? Tragedia e ironía forman aquí una dimensión única, mientras que la dialéctica talmúdica está todavía dominada por un

23. La exégesis que sigue se realiza sobre el texto del capítulo noveno, "Im Dom", de *Der Prozess*, ed. cit., pp. 169 ss. (versión italiana, *Il processo*, a cura di G. Zampa, Milano, 1973) [trad. esp., *El proceso*, trad. V. Mendivil, Buenos Aires, Losada, 1993]. La parábola "Ver dem Gesetz", como es sabido, había sido publicada por Kafka en su compilación *Ein Landarzt*, en Kurt Wolff, en 1919.

‘principio-esperanza’. Pero ¿cómo esperar obtener respuesta allí donde la puerta *ya* está abierta? Aquí es donde la pregunta se hace absoluta, pura, necesaria. Nada más queda por abrir, y sin embargo nada se ha respondido, o nosotros no hemos sido capaces de escuchar. Todo está abierto, y nada resuelto. Todo nombre es claro y evidente, sin embargo ninguno conoce su propia raíz, ninguno sabe recordar su propio étimo, imaginarse como irradiación del Nombre. La puerta cerrada significa la posibilidad de abrir, ‘verifica’ nuestra esperanza, esta última solamente puede resistir frente a la puerta cerrada. Pero, ¿cómo podemos esperar ‘abrir’ si la puerta ya está abierta? ¿Cómo podemos pensar en *entrar-en-lo-abierto*? En lo abierto se está, las cosas se dan, no se entra. No hay, allí, el umbral que separa pregunta y respuesta. Podemos entrar solamente allí donde podemos abrir. Lo ya-abierto inmoviliza: este paso antes del siguiente, la pregunta antes aún de ser pronunciada. El campesino no puede entrar, ya que entrar en lo ya-abierto es ontológicamente imposible. Sus preguntas dan vueltas vertiginosamente en torno a esta aporía insuperable, sin lograr reconocerla.

No se podría concebir transformación más radical del texto talmúdico, transformación más desesperada con respecto a la posibilidad de un retorno a él. Y esto vale contra toda interpretación tradicionalista, contra toda ‘asimilación’ de Kafka a la tradición, no sólo talmúdica, sino también cabalística y jasídica. Al mismo tiempo, no se podría imaginar escritura más atenta al problema mismo de aquel texto, más obsesivamente dirigida a él como a una aporía insuperable, y por tanto constreñida a una interrogación cada vez más pura y necesaria. Y esto vale contra toda lectura de Kafka que crea poder prescindir del texto y de su tradición, que crea poder afrontar su obra con las técnicas de la ‘crítica literaria’. El texto de Kafka *es* aquel citado por Orígenes, pero su pregunta se sabe, ahora, absolutamente otra con respecto a la posibilidad de la respuesta. Frente a la puerta cerrada y a las llaves

confundidas, la pregunta *corresponde* a la posibilidad de la respuesta. Frente a la puerta abierta, tal correspondencia ya no es ni siquiera concebible. La pregunta no encuentra más obstáculos, resuena infinitamente como retumbando de umbral a umbral y de habitación en habitación, a lo largo del inmenso laberinto, del que nuestro custodio no es más que el ínfimo guardián. La pregunta permanece infinitamente como tal pregunta. No tiene origen: ¿cuál es, en efecto, el origen de la tradición, cuál es justamente su *architexto*, el que deberíamos recordar? No puede predecirse meta: ¿cuál podría ser, en efecto, la meta de una tradición que vive solamente en tanto metamorfosis continua, interminable alegoría, variación de la interpretación de la interpretación? En cada momento es como si la interpretación *hubiese sido toda*, y como si aún debiera iniciarse. La puerta abierta es signo de esta aporía. En un tiempo inmemorable, esto es, diferente de aquel que podemos recordar, en un tiempo que se dispone en una dimensión diversa a la de nuestra memoria, y no necesariamente en un tiempo mítico originario —esta diferencia es esencial para entender los olvidos de los personajes de Kafka—²⁴, la interpretación ha ocurrido, ha tenido 'éxito', ha abierto la puerta, ha reencontrado la llave. La historia de este suceso está en un tiempo extraño a nuestras dimensiones. Ni siquiera podemos decir con justeza que es un pasado. La puerta está abierta por razones incognoscibles para nosotros. No sabemos cómo ha acontecido, no podremos repetirlo. La tragedia ha invertido su signo: el misterio no consiste, ahora, en el abrir la puerta,

24. O, mejor dicho, la dimensión de olvido en la que ellos se encuentran, y sobre cuya importancia volveremos de nuevo, y largamente. Esa dimensión ya había sido captada por Benjamin en su *Franz Kafka*, en *Gesammelte Schriften*, II, 2, Frankfurt a. M., 1977, trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, 1962. [trad. esp. en W. Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. R. Vernengo, Barcelona, Planeta-de Agostini, 1986, pp.213-238]. Willy Haas —a quien cita Benjamin— había hablado en un artículo en *Die literarische Welt*, 23, 1926 (trad. it. de E. Pocar en AA.VV. *Introduzione a Kafka*, Milano, 1974) del olvido como "verdadero protagonista del increíble libro [*El proceso*]".

sino en el saber volver a cerrarla. Debemos saber volver a cerrar esta puerta para poder, *nosotros*, esperar poder abrirla. La puerta abierta indica que la respuesta está dada y desde siempre, pero en una dimensión inmemorable e inaudible. La criatura frente a la puerta abierta se caracteriza ontológicamente por esta relación negativa con la respuesta. Es sólo búsqueda, sólo interpretación y tradición de la interpretación. Solamente hombre que busca, *ersuchender Mensch*, solamente el constructor de la escalera wittgensteiniana, que conduce, justamente, a lo Abierto de aquel silencio que abraza nuestras preguntas, como la muerte y la vida.

Sin dudas y sin conceder vías de fuga ("keine Ausflüchte") el sacerdote llama a K., en el silencio de la catedral, frente al signo terrible de la puerta abierta. Lo llama justamente a él, Josef K., no a la multitud de fieles, no a la comunidad ("die Gemeinde"), frente a su puerta destinada por siempre a él solo. Él es el acusado, él es el llamado, y justamente es a él a quien busca el sacerdote. Debe concentrarse sobre su proceso, echar fuera todo "particular": la persona que esperaba, el libro que tiene entre las manos. Esta concentración es *lo* difícil por excelencia, Josef K. insiste en intentar desviarla. Todavía responde, él, el llamado, como un simple miembro de la comunidad, responde con el impersonal 'sí' al sonido unívoco, indubitable ("eindeutig") de su nombre: no soy más que un hombre, ¿cómo podría ser culpable? Denuncia pretendidos "preconceptos" en contra de él, busca explicar su acusación con motivos contingentes, casuales, malentendiendo los hechos adjudicándolos a arbitrios, caprichos, azares. Espera irse con la ayuda de los otros "y especialmente con la de las mujeres", ya que los del tribunal van a la caza de mujeres: hazle ver una mujer desde lejos al juez instructor y para agarrarla él cambiará su mesa con el acusado. Malentendido universal: ignora que la llamada le es dirigida a él, habla sólo 'en general', no comprende nada de sus experiencias y sin embargo, sobre ellas, edifica teorías generales. El grito del sacerdote, aquel grito que es de ira y de espanto al mismo tiempo, aquel grito

que irrumpe, sin querer y sin pensar, a la vista de un hombre que se desploma (“¿no puedes ver entonces dos pasos delante de ti?”), introduce a la parábola sobre la Ley. Es aquel grito el que le confiere el aspecto de una prueba inapelable, del último momento de aquel proceso que poco a poco se transforma en sentencia. El sacerdote narra *el texto* aún después de haber invitado a K.: no te engañes. Del problema de la *Täuschung*, del engaño, tratará justamente la parábola. Intenta *escuchar*, no engañarte con tu ‘inocencia’ con respecto al tribunal. La situación de la parábola excede los términos de la relación entre inocencia y culpabilidad. Y Josef K. se engaña, justamente, al querer interpretar en sus límites el hecho mismo. El campesino no es ni inocente ni culpable, lo que le acontece o lo que hace no expresa ni una ni otra dimensión. Y ¿cómo podría darse la una o la otra en el lenguaje de Kafka? ¿Qué ‘inocencia’ es derivable de un juego lingüístico inexorable en el propio ser solamente traducción-tradición? ¿Y qué culpabilidad, si eso es necesario? Tiene razón Benjamin al considerar *bárbara* toda interpretación de Kafka a la luz de una idea del hombre como naturaliter en error frente a Dios.²⁵ Pero también *bárbara* –de una barbarie especular a la primera– es la idea de una ‘inocencia’ suya natural, víctima-de o, como fue-re, sujeta-a providencias, azares, fortunas.²⁶ No es sobre su ‘culpa’ que el sacerdote quiere reclamar a la inteligencia de Josef K. En la parábola nada se refiere a esta dimensión. El sacerdote ni siquiera había acusado antes a K. de ser en verdad culpable. Lo que lo ha empujado a aquel grito desesperado es la *ignorancia* de K. Y K. es ignorante justamente de esto: él malentendiendo la propia situación, la concibe ahora y siempre en los términos de una relación ético-jurídica. La parábola se-

25. W. Benjamin, *Franz Kafka*, en ed. cit., p. 278 [trad. esp. cit., p. 266].

26. Cfr., pero desde una óptica psicoanalítica totalmente reductiva, E. Neumann, *Franz Kafka: das Gericht, eine tiefenpsychologische Deutung*, Basel, 1974, trad. it. *Il tribunale: un'interpretazione psicologica del "Processo" di Kafka*, a cura di B. Spagnuolo, Padova, Vigorita, 1976.

ñala el extremo intento de despertarlo a la *necesidad* de su situación, obligándolo a reflejarse sobre un espejo limpio, duro, vacío de los claroscuros de la existencia (que el campesino *no* es Josef K.: no busca ayuda de otros, no tiene faltas de atención, menos aún si habla de sus 'culpas'; en la parábola, en suma, nada hay de superfluo, de accidental).

Conocemos ahora el contenido de la parábola. La puerta *está siempre abierta*: también el guardián se ha colocado a un lado, de modo que el campesino puede asomarse y mirar hacia adentro. Podría entrar, si quisiera, a pesar de la prohibición del guardián. El campesino podría siempre sobrepasar corriendo al primer guardián, pero ya la vista del tercero no la podría soportar más, debería fracasar de inmediato, volver sobre sus pasos, callar.²⁷ El campesino, que no se esperaba esta dificultad, prefiere esperar, más bien *decide* (él puede por lo tanto decidir!) esperar que le sea concedido el permiso para entrar. Sobre el taburete que el guardián le ha ofrecido, pasa la vida preguntando, rogando, observando insaciablemente, hasta el último respiro, cuando el guardián le revela que esa entrada estaba destinada sólo a él (la única respuesta del guardián, y aquella 'obvia' desde el punto de vista de la tradición talmúdica). En aquel momento solamente la puerta se cierra (¿pero puede, verdaderamente, cerrarla el mismo guardián?), es decir, cuando ya no hay más esperanza de abrirla. La puerta permanece abierta mientras podamos abrirla. Estaba abierta para significar lo insensato de nuestro obsesivo ruego para entrar (el guardián *ríe* viendo cómo el campesino merodea el umbral, espiando el interior), para significar la ignorancia del campesino, que cree que la puerta constituye el obstáculo para el conocimiento de la Ley, y que este conocimiento es como un tesoro escondido, un "más allá". Y sin embargo, la extraña prohibición del guardián suena clara: *por ahora* no puede pasar, pero si tiene ganas, pruebe luego. Ni

27. Sobre estos elementos insiste, de manera adecuada, G. Baioni en su importante *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, 1962, pp. 179-186.

siquiera el campesino ve, por tanto, a un palmo delante de sí. Él permanece inmóvil sobre su taburete frente a la aparente contradictoriedad de las palabras del guardián, interroga al guardián para explicarlas, resolverlas. Las interpreta como un enigma. Concibe, en suma, la contradicción como un simple velo, que oculta una respuesta unívoca. Para alcanzar esta respuesta continúa interrogando insaciablemente. No ve aquel signo, puro, sin 'más allá', terrible en la necesidad de su juego: la puerta abierta. No ve cómo aquel signo 'irrealiza' toda nuestra lógica de la superación, de la interpretación como conquista de un centro, de una 'verdad', de un sentido unívoco, cierto, de la Ley. De modo cómico, él está frente a la puerta abierta como frente a un obstáculo insuperable, repite frente a aquel signo el antiguo rito de la interrogación dirigida a 'comprender', del ruego que anhela abrir y entrar. No 'soporta' lo Abierto, es completamente ignorante de su dimensión. Por esto, no puede serle concedido el entrar. Podrá darse un día, pero no ahora, ahora que está en lo Abierto como frente a la puerta obstruida. Nada ni nadie puede obstruir lo Abierto, pero éste no tendrá, ciertamente, ningún valor para quien continúa imaginando respuestas 'secretas' más allá del umbral, para quien cree en un dios celoso que las esconde, imponiéndonos duras iniciaciones. Esta última no es más que la esotérica versión de la más cotidiana dialéctica de pregunta y respuesta. Y ésta es el engaño.

Inmediatamente, apenas el sacerdote ha acabado la narración, Josef K. habla de engaño, pero en un sentido diametralmente opuesto a como se habla del mismo en la parábola. Él abraza irreflexivamente la posición del campesino y denuncia el engaño que habría perpetrado el guardián. De estos engaños –avisa el sacerdote– no existe palabra, por el contrario, en la escritura. Él mismo, nótese, había dicho en primer lugar que en ella –uno de los escritos introductorios a la Ley, no ciertamente palabra *de la Ley*, no ciertamente su expresión esencial– se trata de la "Täuschung". Por lo tanto,

no podía tratarse del engaño en la única acepción que K. tiene en mente: el engaño que uno comete dañando a otro, el cotidiano engañarse y malentenderse mezclado al mismo necesario discurrir, 'culpabilidad' insuperable de nuestro 'dialogar'. Engaño es aquí dimensión que trasciende tal esquema, por así decir, discursivo. Es interrogar-para-descubrir, interpretar-para-comprender, esperar-para-alcanzar; es llamarse culpable o inocente, pretender abrir lo Abierto, pretender desvelar lo revelado, nominar lo necesario con los términos de lo verdadero o lo falso, ver en la irreductible antinomia una contradicción 'lógica' (volveremos sobre el problema, esencial en el 'estilo' de Kafka, del principio de no contradicción). Existiría engaño, en efecto, en los términos en que Josef K. cree, si aquellos dos momentos de la historia (la prohibición inicial del guardián y la revelación final), constituyeran una contradicción 'lógica'. El guardián habría, entonces, jugado con los términos de nuestro lenguaje simplemente para impedir el acceso del campesino al conocimiento de la Ley. Por el contrario, no existe contradicción, sino nada menos que un nexo: "La primera explicación presupone ya la segunda". El guardián no hace retornar al campesino diciéndole que él ha llegado a la puerta equivocada, ni afirma que jamás podrá entrar. En esto ¿no está ya implícita la segunda aclaración, la que indicaba que esa era la puerta destinada a él? Si no fuese esa su puerta —el lugar donde él debía encontrarse— él no sería su custodio ¿y cómo, entonces, habría podido pararlo, mejor dicho, siquiera verlo? El guardián le habría dado las espaldas a él, no a la puerta. El guardián está, por el contrario, *vuelto* hacia el campesino. Si aquella no hubiese sido su puerta, él habría podido entrar, más aún, habría entrado sin siquiera percatarse de ello. El guardián habría callado y punto. Quien se 'adelanta' no puede interesarle, porque no estaba destinado a él ese umbral. Justamente el hecho de que el guardián le explicita una prohibición —pero no necesariamente una prohibición absoluta, ya que la puerta permanece abierta— y luego

le conceda un taburete, y luego lo escuche pacientemente, tal vez demasiado pacientemente, demasiado *dirigido* hacia su miseria, todo esto implica que aquel umbral no estaba destinado a otros.

Como para hacer resaltar la radical insuficiencia del esquema que Josef K. ha abrazado inmediatamente en su interpretación de la parábola, el sacerdote habla de "la otra teoría según la cual justamente el guardián habría sido el engañado". Él podría haberse engañado sobre el significado y el aspecto del "interior" y de los otros guardianes, de cuya "terribilidad" habla el campesino. Pero, sobre todo, parece engañarse en sus relaciones con este último, "ya que él está sometido y no lo sabe". El campesino es libre, ha alcanzado aquel punto de su voluntad, puede ir a donde le plazca. El guardián, por el contrario, está ligado a su oficio, constreñido a *servir* al campesino: lo espera quién sabe desde hace cuánto tiempo, lo escucha y le habla durante todos los años que dura su vida, algunos creen que hasta el fin, aunque en su saber ("auch in seinem Wissen") él sea inferior al campesino, ya que éste ve el resplandor de la Ley que irradia desde la entrada, mientras que él, dándole la espalda, no podría notarlo. K. tiene perfectamente razón al asimilar inmediatamente a su esquema también esta teoría. No es más que su copia especular, lo comprende y lo dice: si el guardián está engañado, entonces, en consecuencia, también el campesino lo está. Pero el sacerdote ha expuesto a K. sólo las *opiniones* que circulan en torno a la parábola, y de estas opiniones K. pretende extraer la verdadera interpretación. Como siempre ha tenido muy en cuenta la ayuda de los otros, ahora se confía mucho en las opiniones de los otros. Y éstas se transforman las unas en las otras, tienen todo el aspecto de precipitados malentendidos, ninguna parece tomar *en serio* al texto. A la opinión que afirma que el campesino está engañado, se le puede oponer la que sostiene que el engañado es el guardián, y puede existir, todavía, otra opinión diferente: ambos están equivocados. Sin embargo, se puede preguntar, con buenos

motivos, con qué derecho es juzgado el guardián: cualquiera sea la impresión que nos dé, él es siempre un siervo de la Ley. ¿Se debería sostener, entonces, que es la Ley misma la que engaña? En su 'lógica', ésta parece ser la conclusión que bosqueja Josef K. al término del coloquio: si el guardián depende de la Ley, sería necesario aceptar como *verdadero* todo lo que él dice, en consecuencia, si se demuestra que esto no es posible, o es el guardián quien engaña de manera autónoma (y se retorna a la primera opinión) o engaña la Ley misma. K. no sabe abandonar el punto de vista de la contradicción, para él el texto expone una idea que solamente puede ser o verdadera o falsa. Aún después de que el sacerdote indica el nudo del problema, "no es necesario considerar todo verdadero, pero sí todo necesario", él insiste: "la mentira se convierte entonces en el orden del mundo". En verdad, K. percibe la inadecuación de su conclusión: "Estaba demasiado cansado", aquella historia se estaba transformando en un extraordinario nexo de ideas, imágenes, cosas irreales, "y yo no quería pensar más en ello". El vórtice de la interpretación *se decide* no porque se haya encontrado una conclusión, sino porque es *muy tarde*, porque el intérprete está demasiado cansado, y su vida es sólo humana.

Pero tampoco el campesino puede tardar tanto en reconocer aquello que en las palabras del guardián se *re-vela*, se manifiesta sustrayéndose a la presencia, y se presenta justamente en su velarse. No lo puede Josef K., también él frente a la parábola de la Ley. No lo podrá K. en *El Castillo*, abatido, frente a las palabras de Bürgel, por el mismo cansancio que Josef. Despiertos, ambos, a lo largo de todo el suceso, aparentemente como ningún otro –imágenes, casi, del ser-despierto– caen agobiados frente a la Puerta abierta. Y en este profundo cansancio, en este sueño, revelan el carácter ilusorio de su precedente ser-despiertos. El ser-despierto no se revela –a la 'luz' de este sueño– más que como impaciencia, obsesivo interrogar, pedir ayuda, confiar en la ayuda de los otros, enervante interpretación del juego de las opiniones. A éstas les falta la

dimensión decisiva del interpretar, que el sacerdote *re-vela* en su filosofía narrativa. De un lado, el sueño de ellos dos (el sueño *de* su cotidiano ser-despiertos) es ciego frente a la necesidad de la Ley, ellos siguen interrogando a la Ley como si se tratase de una verdad lógica. Por el otro lado, no ven que el juego de las interpretaciones no puede ser interpretado como tradición de lo Verdadero, y ni siquiera en la forma de la *adaequatio* a lo Verdadero. Este prescinde de estas relaciones de correspondencia que domina, por el contrario, en la forma lógica del juicio. La interpretación edificante y consolante del interpretar como perpetuación-conservación del sentido del texto, de la originariedad del texto, la interpretación como representación del Origen: toda esta época se cierra en Kafka. El interpretar, en sí necesario, *autónomo*, por esto, con respecto a la dimensión del Origen, nada sabe, en sí mismo, en su límite, de tal dimensión. Él nace, más bien, de la *desesperación* ante la inalcanzabilidad del Origen, del Sentido, del Texto. Esta dimensión es *inalterable* —como afirma el sacerdote— justamente en la medida en que la tradición de la interpretación, que él mismo narra, es metafísicamente *otra* con respecto a ella. El juego de traducción-tradición-traición que domina la historia y el destino del interpretar no tiene nada que ver con *el* Texto. O mejor aún: el desesperar del Texto produce el vórtice de las interpretaciones, en esto consiste la única relación entre la inalterable, improductible, oculta dimensión del Texto y el *existir* de las interpretaciones.

A la Puerta abierta arriba también el K. del Castillo.²⁸ En la Posada las puertas *no se pueden cerrar*: “las puertas de los secretarios deben permanecer siempre abiertas”. En cualquier momento *puede* penetrar la “parte”, el contendiente, el *ersuchender Mensch*. Y el secretario, sobre todo a la noche, está expuesto a su ruego, no podría renunciar a ocuparse de un caso para el cual tuviera aunque más no sea una mínima

28. Las citas están tomadas de F. Kafka, *Das Schloss*, cap. 18, ed. cit., pp. 232 ss.

competencia. Él ha esperado a la parte, "mit wahrem Durst", con verdadera sed, la esperaba *desde siempre*, la consideraba totalmente inalcanzable, y ahora finalmente está ahí, *existe*. Tal vez también el guardián esperaba así al campesino, y ha estado, como Bürgel, desesperado y feliz junto a su irrupción. Desesperado, en tanto "inerte" frente a la solicitud que la parte, el campesino, pueden anteponer, y que una vez escuchada se debe atender, desordenando "literalmente toda la administración"; feliz, ya que justamente esta presencia invita a ser comprendida, a sufrir con ella "sus vanas pretensiones". El guardián deviene incansablemente locuaz, se esfuerza por explicar todo, abusa totalmente de sus competencias en estas descripciones. Pero la parte, el campesino, *piensan en el engaño*, piensan, como K., en entrar en la habitación equivocada, en hablar con el funcionario equivocado, piensan que ellos se comportan como diletantes, no captan más que las 'contradicciones' de su discurso, se despiertan solamente ante las contradicciones, pero cuando el funcionario llega a su 'hora difícil', constreñido a "adaptarse y esperar", *duermen*, como K., cerrados a todo lo que acontece: "abgeschlossen gegen alles, was geschah", no se enteran de nada, demasiado cansados, decepcionados. Podrían darse cuenta solamente de aquello que han abierto, producido, desvelado. Intransitable es, para ellos, aquella puerta siempre abierta. Ocasión demasiado grande para ser aferrada, signo demasiado presente-visible para ser percibido. Y este tema –sobre el cual Bürgel insiste despiadadamente– remite definitivamente al problema decisivo: al principio de no contradicción, a su "situación" en Kafka.

El monólogo de Bürgel ilustra, desarrolla posteriormente la aporía de Josef K. en *El Proceso*, por más que sea diferente el comportamiento de este último con respecto al de K. (el primero, casi involuntariamente, parece querer demorarse –"¿no quieres otra cosa de mí?"– intenta comprender; el segundo advierte "la absoluta inutilidad" de su visita, se va de

allí "como si desde hace rato se hubiese despedido de Bürgel, sin saludar"). Ninguno de los dos puede desenredarse del sueño ("se diría que Ud. no logra desenredarse del sueño", dice Bürgel a K.) que les impide comprender el nexo entre el inicial "puede ser" y la categórica imposibilidad conclusiva. El "quizás" del guardián, aquella futura posibilidad que él anuncia al campesino (¿con excesiva misericordia?, ¿descuidando su deber?, ¿dejando de lado la necesaria exactitud de su tarea?), está en el centro de la desesperada-feliz posada de Bürgel. La ocasión, aún lejanísima para el guardián, parece inminente para Bürgel. Esto explicaría también la diferencia de su comportamiento con respecto al del guardián. A pesar de ciertos signos de condescendencia en relación al campesino (¡hasta se agacha para escuchar su pregunta!); permanece señor de la situación, el campesino parece perfectamente lejano de constituir un peligro para la "administración". Bürgel, por el contrario, es sorprendido al descubierto, es un "secretario desnudo" como lo sueña K., estatua de un dios, es verdad, pero constreñido a protegerse, a luchar, a chillar como una jovencita. Justo en la mitad de la noche, la parte finalmente arriba, sin ser anunciada. Milagrosamente y del todo inconscientemente, ha aferrado esta posibilidad. Lo extremadamente improbable ha tomado imprevistamente forma, y amenaza, en toda su extraordinariedad, con la fuerza de su *exceso*, al secretario. Él no puede defenderse más que retardando la súplica, más que *seduciéndola* al ser pronunciada. Su resistencia puede durar hasta que la súplica calle. A la terrible posibilidad de que la súplica alce la voz se opone, entonces, el vórtice del discurrir, la voz del discurrir recubre en todos los modos la posibilidad de la súplica y sin embargo, no puede hacerlo si no es señalando de continuo tal posibilidad: puede ocultarla solamente manifestándola. Aquel asalto de palabras quiere, es verdad, constreñir a K. a un sueño sin más remedio, pero, al mismo tiempo, gira obsesivamente en torno a la posibilidad, para K., de despertarse, de formular

su súplica. Lo separa reclamándolo y lo reclama en la forma del silencio.

Que ésta sea la posibilidad que –incautamente, tal vez– ha señalado el guardián, es lo que dice el episodio de Bürgel. “A veces se dan ocasiones”, *se dan*, no son investigables, ningún método puede conducir a ellas: *acontece* que “die notwendige Schranke”, la barrera necesaria entre funcionarios y las partes se agrieta (“¿quién puede garantizar todo?”). En el mundo infundado e infundable de la tradición de las interpretaciones, ¿quién podría establecer la eliminación absoluta de todo azar, de toda chance, de toda extrema posibilidad? Dicho mundo no conoce teorema de clausura. ¿Cómo se podría dar una imagen ‘saturada’ de este mundo, aún en espera de sus nombres? Sin embargo, ‘*jamás*’ había sido la respuesta del Castillo –más bien, de uno de los porteros del Castillo– al requerimiento de K. para acceder al día siguiente, más precisamente: “ni hoy, ni ninguna otra vez”. El guardián del *Proceso* ¿se ha hecho más atento y preciso en *El Castillo*? ¿No ‘engaña’ más o no es más engañado? Y ¿existe ‘contradicción’ entre esta apodíctica afirmación que *está* al inicio de la última novela, casi para indicar la única fuente, el origen y la “ocasión”, la extraordinaria “ocasión” representada por el encuentro con Bürgel? La escritura no habla de engaños. Y la contradicción, evidente bajo el perfil ‘lógico’, es comprendida en la necesidad de un nexo, de un juego más desesperado e inexorable. Que la ‘cosa’ pueda ocurrir, ningún discurso, ninguna “administración”, *ningún Nomos* puede negarlo a priori. De esta radical impotencia del Nomos es testimonio impresionante el mismo monólogo de Bürgel. Los guardianes *anhelan* la presencia de la parte, están como desesperadamente dispuestos a oír su súplica, aquella misma que ellos deben prohibir (“cuán autodestructiva puede ser la felicidad!”). También el guardián está cansado, probado por aquella espera y ahora, por esta encarnizada resistencia, por aquel largo silencio, y ahora, por este obsesivo discurrir. Ningún Nomos puede im-

pedir que sus guardianes, en tanto vinculados a su necesidad o más bien, precisamente por esto, anhelan que todo se pierda, que la "administración" se trastorne, y que un gran carnaval interrumpa sus reglas y su tiempo. La extrema improbabilidad de la ocasión, por tanto, existe, al menos en la medida en que es ciertamente imposible predicar su imposibilidad. Pero que esta extrema improbabilidad *tome forma* es aún más improbable que su inmediato, simple aparecer. El guardián no puede negar lo posible, de lo cual Bürgel es casi directa experiencia. El "ni hoy, ni ninguna otra vez" se refiere a la posibilidad de que lo posible tome forma. En eso consiste la necesidad que abraza la 'contradicción': a despecho de todas las precauciones, la posibilidad de la ocasión no puede ser eliminada, pero *jamás* esta ocasión podrá ser aprovechada. *Puede darse* la ocasión de entrar. Más bien, esta ocasión es, a veces, extraordinariamente grande, evidente, la 'crisis' de la "administración", de sus funcionarios, dramáticamente evidente. La parte podría "dominar los eventos", el cumplimiento de sus votos le "vuela alrededor". Pero sus fuerzas tienen *ciertos límites*, su vida tiene un fin irrevocable. La parte *jamás* podrá alcanzar aquel cumplimiento, porque la parte es un hombre. La extraordinaria ocasión es así compensada del fracaso de todo intento de realizar su promesa. Este fracaso es el *supplicium* impuesto por la 'crisis' del *todo* –funcionario, administración, Nomos– que la ocasión, en su irrepetible único destello, ha amenazado. La ocasión fluye perennemente in statu nascenti –pero solamente in statu nascenti.

Así es lo posible en tanto posible. Según Josef K. –y K.– la afirmación de lo posible equivale a la afirmación de su posible cumplimiento, el "puede ser" del guardián (o la ocasión de la que habla Bürgel, si K. lograra todavía escucharla), equivale, para ellos, a afirmar que podrá alcanzar el permiso de entrar, que la ocasión podrá ser aprovechada. Según esta 'lógica', lo posible equivale a su devenir-real, esta 'lógica' comprende lo posible sólo en sentido literal; *de manera metafórica*, lo 'trans-

porta' a lo real, lo entiende sólo como pasaje a lo real. Afirmado lo posible, se afirma con esto, inmediatamente, la posibilidad de que devenga real. Tocamos tal vez el punto más doloroso del 'estilo' de Kafka, si comprendemos cómo en éste lo posible es pensado según una perspectiva metafísicamente opuesta. Lo posible es entendido aquí en su trágica, desnuda necesidad. Ineliminable, por las razones ya indicadas, no es sin embargo objeto de ninguna 'metáfora', de ninguna transposición a otro de sí. Lo posible es entendido en sí mismo, como necesidad. Y esto significa: jamás ("ni hoy, ni ninguna otra vez") lo posible podrá hacerse real. Si deviniese real, no sería más posible. Y si lo posible es solamente real, entonces es *este* real, este existir-aquí, frente al guardián, frente a la aparente cháchara de Bürgel, condenados al semi-sueño, a la semi-conciencia de nuestro cansancio y de nuestra decepción. Si el cumplimiento fuese posible, entonces lo real y lo posible coincidirían, aquí-y-ahora y siempre, y de ningún modo se podría distinguir lo real-posible de este momento de aquel de cualquier otro momento. El guardián afirma, por esto, lo posible en su espectral absolutidad, o sea, precisamente como imposible, en el sentido de su cumplimiento. Lo posible no es jamás 'aprovechado' por necesidad: si fuese aprovechable, si pudiese realizarse, ya no sería posible. La posibilidad de hacer lo posible, en cuanto tal, real, es la antinomia que excede toda capacidad del discurso, de la interpretación, de la cadena de las interpretaciones. Se da lo posible —¿cómo podría negarse?— pero precisamente como posible. 'Salvar' lo posible significa reconocer su irrealizabilidad. Para que se dé conciliación entre *pureza* de lo posible y *existir* aquí-y-ahora, no alcanza la vida, ninguna vida, en tanto vida humana. Lo que está en sus límites no es más que este aut-aut: o considerar lo posible solamente como pasaje-momento a lo real, y por lo tanto metafóricamente (y entonces nada puede permitir la distinción entre lo real y lo posible), o 'salvar' lo posible en sí, como absolutamente irrealizable, dimensión totalmente otra

con respecto a lo real, existente justamente en tanto inagotable, incumplible.

¿Se ilumina, entonces, lo posible del siempre-será rosenzweigiano? Lo posible imposible de radicar, cuyos signos están esparcidos en la escritura de Kafka, es sobre todo, una vez más, la radical puesta en cuestión del 'texto' de *La Estrella*, de la tradición ya interrogada allí, discutida, transformada en problema. El siempre-será de Rosenzweig existe aquí-y-ahora, se verifica en un presente real. La Estrella significa justamente aquel símbolo de pureza de lo posible y presente verdadero, que Kafka pudo concebir sólo luctuosamente. Nuestro lenguaje cotidiano está, en todas sus palabras, connotado de tal luto. Cada palabra, recuperada como mera palabra después de la más desesperada –menos sistemática o metódica– puesta en duda de la lengua que la comprendía, de sus formas heredadas, no sabe mostrar de otra forma aquel símbolo más que en el modo de su ausencia, no sabe indicarlo más que a través de su propia miseria o impotencia para repetirlo, re-crearlo. La epoché de la palabra cotidiana no nos lleva (no es puerta) a trascender este existir de la palabra, pero *re-torna* a él, a su materia más escabrosa, dura, inconsolable. Y esta materia es luto para los juegos con los cuales creemos *jugar-en* los límites del lenguaje, confundir sus términos. Los pasajes, los puentes, las mediaciones que corrían entre palabra y palabra, entre momento y momento de la lengua, los 'principios' que la hacían manipulable-jugable, las lógicas que la sujetaban, parecen vacilar, inquietarse, como si una mirada despiadada fuera arrojada *por primera vez* sobre todos ellos, y descubriese sus evidentes líneas de crisis, aquellos *claros* problemas que la visión usual había logrado remover, sobre los cuales había logrado tender un largo sueño. Así lo posible no resuena más en su 'obvia' intención hacia lo real, como simple pasaje a él. La fuerza simbólica de su Nombre no puede fundarse ya sobre aquella sintaxis que garantizaba su relación con lo real, dicha relación deviene pura 'ocasión',

instante impredecible e indecible. El símbolo se confía-arriesga totalmente a la dimensión pura, autónoma de lo posible. Pero para poder llegar a repensar el símbolo auténticamente, es necesario separar, *decidir*, lo posible de lo real, es necesario suspender radicalmente las 'lógicas' heredadas, volver a escuchar la mera palabra desnuda, en luto por su soledad. Eso es lo que ni Josef K. ni K. pueden cumplir, ya que para ellos es 'engaño' lo que excede el orden normal de la interpretación, pero eso es también lo que ni siquiera la Estrella de Rosenzweig podría expresar, en tanto ella tiende a no confiar en los bienes de la lengua heredada, en la sólida tierra de sus principios: su siempre-será existe, su posible *existe*, su símbolo parece remitir a la ilusión del lenguaje, a sus ocasiones realizables, a sus esperas cumplidas, a sus preguntas-respuestas. Como si la epoché capaz de conducir al luto del existir de la palabra no estuviese aún aquí cumplida en su autenticidad.

Ninguna "Täuschung", entonces, sino aquella en la que caen Josef K. y K. al interpretar el 'texto' a la luz de este término, al concebirlo como indicio, huella de engaños que los golpearían, impidiendo el 'acontecimiento'. Donde existe lo posible, se da la extrema improbabilidad de la ocasión, existe el *jamás*, se da la imposibilidad de que lo posible *en tanto tal* sea real. La ocasión, en sí, no concuerda con la "situación general", más bien amenaza con hacerla colapsar, no obstante, ella concuerda con la "situación general", en la medida en que jamás podrá ser aprovechada, y, por tanto, transformarse en la *puerta* a través de la cual lo posible devenga real. El "ni hoy, ni nunca" significa que el "puede ser" no será realizado jamás, es decir, que aquella inexorable negación no se refiere, ni lo podría, al "puede ser", no niega el "puede ser", sino que niega que el mismo pueda, en sí, 'metaforizarse' a lo real, agotarse. ¿Cómo sabe esto Bürgel? ¿Cómo lo sabe el guardián? Se podría pensar que ellos saben que aquel posible permanecerá constantemente como 'imposible' (en el sentido cotidiano del término: no-realizable) a partir de las acciones de K. Com-

prenden que K. está determinado a actuar, comprenden también que sus oportunidades terminarán en el fracaso, o, mejor dicho, *concluyendo* en la "situación general". Esta interpretación, sin embargo, debe presuponer una *puntual* presciencia por parte de los funcionarios con respecto a las acciones de K., de modo tal de hacerlas aparecer a la luz de una rígida, inmóvil, 'bárbara' concepción del destino. Una interpretación semejante termina por hacer del todo evanescente (en verdad, una ficción, un engaño) el término mismo de ocasión. Pero K. tiene *verdaderamente* su oportunidad, y el funcionario tiembla *verdaderamente* desesperado-feliz ante ella. El funcionario *no* sabe cómo se desarrollará la acción de la parte, que llega cansada, inconsciente, desilusionada a esa *crisis*. Toda la historia del *Castillo* muestra que los funcionarios no están dotados de ninguna capacidad de previsión. Lo que el funcionario —y el sacerdote, en su comentario— muestran saber es *el punto* desde el que hemos partido: que ninguna *Erfüllung*, que ningún cumplimiento, que ninguna realización es concebible, que la *Erfüllung* nos da vueltas alrededor *absolutamente libre* con respecto a nuestra capacidad de comprenderla, de aferrarla: lo que el funcionario sabe es la verdadera historia de Moisés. Y tanto más deberán someterse a la necesidad que golpea a esto último los hombres de la impaciencia, que transcurren en la duermevela de la propia prisa, adormecidos en la 'lógica' del propio preguntar.

Ninguna "Täuschung", entonces, solapadamente perpetrada para dañar a K., o contra el campesino, o contra el guardián, o contra ambos, sino el manifestarse de una dimensión, no trascendente al lenguaje común, sino confinada en él, inmanente a toda su trama, extraña a la lógica cotidiana de la contradicción, extraña al cotidiano principio de no contradicción, es decir, de una dimensión en la cual no se da evidencia, auto-evidencia de tal principio. K. está bien despierto, 'en proporción' al principio, y el ser-despierto ¿no es desde siempre 'proporcionado' a su vigencia? Ahora bien,

justamente aquel obedecer, que garantizaba la vigilia de la razón, parece ser-sueño en relación a esta última dimensión, a esta forma de la necesidad, que aparece con rasgos arcaicos y grotescos al mismo tiempo (el 'intercambio' entre el fundamento mismo del ser-despierto y cansancio, agotamiento, sueño, es fuente continua del juego de tragedia e ironía, que constituye el 'estilo' de Kafka). De este modo la aparente atención espasmódica de K. conduce a su sueño frente a la ocasión, se re-vela, finalmente, como idéntica a aquel sueño. Y viceversa, solamente en el momento de su máximo cansancio, de su desvanecerse, el campesino intuye la luz que arde ininterrumpida sobre la puerta, sólo entonces él parece *ver* algo (en primer lugar, se había limitado a buscar ayuda —es decir, respuestas— hasta de las mismas pulgas del abrigo del guardián, como un desgraciado, aún más desgraciado que el comerciante Block).

"Toda la esencia de las visiones de K. es recogida en la tesis según la cual existe una única lógica"²⁹ fundada en la inmediata certeza del principio de no contradicción. Esto es aún más extraordinario porque él vive una aventura en la cual es continuamente contradicho. Las órdenes que le son comunicadas, los mensajes que recibe, no corresponden a sus criterios de verdad. El mundo no obedece a su lógica. Es como si esta última hubiese sido puesta *en experimentación*: ¿qué ocurriría "si supusiésemos que el principio de no contradicción es falso, qué es lo que no iría por el lado justo?"³⁰ ¿Qué deberíamos hacer frente a una orden como 'sal de esta habitación'? ¿No salir? ¿Podríamos comprenderlo? O bien: ¿podemos comprender el "puede ser" *junto* al "ni ahora, ni nunca"; la acusación, el proceso, *junto* al hecho de que si se es libre de venir se es libre de irse, que el tribunal "no quie-

29. L. Wittgenstein, *Lezioni sui fondamenti della matematica*, Cambridge 1939, a cura di Cora Diamond, trad. it. de E. Picardi, Torino, 1982, p. 178: naturalmente, Wittgenstein no habla de K., sino ¡de ... Russell!

30. *Ibid.*, p. 181.

re nada de ti"? ¿Sabremos qué hacer, o –exactamente como K.– esconderemos nuestra impotencia para comprender repitiéndonos que son todas tonterías (que el tribunal está formado por mujeriegos, que la administración quiere engañarnos, etc.)? ¿Y si el significado de la contradicción –ya que el problema se transforma en el de conferir un significado a la contradicción– fuese precisamente el de paralizarnos, si justamente en el momento en el que la orden contradictoria nos bloquea, nosotros la estamos siguiendo? ¿Y si justamente ésta fuese la ‘acción’ que la contradicción quería imponernos, esto es, una ‘acción’ que no puede llevar a ninguna Erfüllung? Es verdad, normalmente nosotros empleamos el lenguaje eliminando de él a la contradicción, hasta el punto de considerar “una acción titubeante, o un comportamiento incierto” como no siendo parte del actuar ‘lógicamente’ ordenado en la forma “si *p*, entonces *q*”.³¹ Nosotros concebimos normalmente a la acción como efecto de una orden ordenada según el principio de no contradicción, y dirigida a su perfecto cumplimiento. El ‘quién’ de la orden es indiferente, nuestra acción como tal debe obedecer a la necesidad de aquel principio.

Normalmente parece que la cosa funciona, ya que todos parecieran hacer el mismo uso del principio y, por tanto, entenderse del mismo modo. “Las verdades de la lógica están determinadas por un consenso de acciones [...] Oramos todos del mismo modo, caminamos del mismo modo, contamos del mismo modo”.³² La necesidad del principio se nos impone en base a este consenso universal con respecto al código del obrar. Éste funda tal código. Pero –y he aquí la ruptura, he aquí el despertar, ya que de despertar cierto se trata, paradójal, ‘ilógico’, contradictorio–, todos alrededor nuestro (o casi todos) continúan comportándose del mismo modo, manifiestan un consenso sobre los métodos del propio obrar, siguen

31. *Ibid.*, p. 186.

32. *Ibid.*, p. 191.

órdenes que parecen lógicamente constrictivas, y sin embargo todo eso pertenece a una dimensión extraña a nuestra idea de contradicción o al Nomos que siempre nos ha impedido recorrerla. ¿No existía, quizás, el consenso universal, para hacer auto-evidente el principio de no contradicción? ¿Quién se alejaba de él no era, tal vez, el loco, el desgraciado, el excluido? Paradojal inversión, siniestro carnaval. K. está *solo* en su principio *universal*, querría exhibir a todos el carácter de constrictión universal, pero ese carácter constrictivo: ¿no lo extraía justamente del consenso universal? La respuesta es siempre: ¿cómo puedes pretender que yo crea necesario tu principio, siendo tú excluido, desgraciado, tal vez loco? ¿Cómo puedes pretender que te crea, si justamente en base al 'universal' que quieres expresar, no puedes ser creído? K. está constantemente a la búsqueda de ordenar los mensajes que le llegan según *su* lógica (y de los que él se obstina en reclamar su necesidad). Pero ¿cuándo ha discutido él la lógica de las órdenes recibidas? Él demuestra su perfecta disponibilidad a la más total obediencia a la ley, allí donde ésta siga los principios universales de no-contradicción. Pero, entonces, la situación desmiente precisamente tal universalidad. ¿Por qué razón él se arroga, entonces, el derecho de no obedecer, de discutir, de interrogar? ¿Podría afirmar que los mensajes que recibe son simplemente 'ilógicos'? ¿Y cómo, si él dispone de *una sola* lógica? ¿Podría decir acaso que no puede seguir otras lógicas, que es incapaz de hacerlo? Pero ¿desde cuándo la ignorancia nos torna inocentes? Y no sólo la ignorancia de eventuales lógicas diferentes, sino la ignorancia con respecto a la posibilidad de demostrar en forma verdaderamente universal y necesaria la propia misma lógica, ya que K. obra o intenta obrar con el presupuesto de la perfecta auto-evidencia de sus principios, y por ello muestra que cree que su lógica *no* es demostrable.

K. continúa sosteniendo que *detrás* de los mensajes que recibe hay algo —un "mecanismo" que no logra aferrar— capaz

de poner en orden las aparentes contradicciones, un principio capaz de eliminarlas. Él no puede abandonar esta idea: "así como detrás del cuadrante de un reloj hay tantas rueditas dentadas que producen los movimientos subsiguientes"³³, del mismo modo las contradicciones que se le oponen deben demostrarse como aparentes, deben poder ser reconducidas a un mecanismo unitario, que dé a las mismas una explicación 'lógica', esto es, de acuerdo a aquella lógica única de la que dispone K. Las contradicciones, por ello, deben ser extraídas; su inaudita *alteridad* debe ser reconducida a la identidad de aquella lógica. Ellas deben ser *sabidas*. Pero ¿y si hubiera algo que hacer justamente con las contradicciones? ¿Y si la 'lógica' del Castillo fuese "una colección de contradicciones en lugar de una colección de tautologías"?³⁴ Aquello que para K. contradice la auto-evidencia de sus principios, ¿no parece a sus interlocutores igualmente autoevidente? Ellos pueden *demostrarlo* tan poco como K. puede fundar la necesidad de la forma de su 'proposición verdadera'. Tal verdad no parece, en el fondo, para K., más que la convención de un nexo lingüístico, desde el que parecen derivar acciones sensatas. Pero la situación en la que K. está inmerso, y que no comprende, no es en absoluto una situación 'anárquica': una "colección de contradicciones" puede ser sistematizada según un código tan preciso como una "colección de tautologías". También aquí subsiste la forma del nexo, también de ella podemos comprender el orden. ¿En base a qué fundamento puede K. pretender que su *convención* pueda transformarse en la Lógica de *todos*? Para decirlo todavía con Wittgenstein, K. está literalmente obsesionado por el *todos*, exactamente como sucede en la lógica clásica. Situación tanto más *trágica*, en el sentido pleno del término, ya que justamente él está excluido del 'todos' (o se considera tal). Justamente él, que no dispone del

33. *Ibid.*, p. 202.

34. *Ibid.*, p. 195.

'todos', rechaza tercamente imaginar una lógica del "todos con excepción de uno".³⁵ 'Todos' le parece una idea simple, primaria, auto-evidente, "todos excepto uno" es la idea que ni siquiera se le ocurre, o que él advierte solamente como signo de exclusión, fracaso, naufragio.

¿Por qué esta búsqueda del oculto artilugio que haría de estos órdenes contradictorios, de estos mensajes paradójales, un 'todos'? ¿Por qué esta impaciencia en mostrar la absoluta auto-evidencia de una lógica, justamente en la situación que más evidentemente la desmiente (ya que nadie, o casi nadie, parece aquí seguirla)? Debemos referirnos a lo afirmado un poco más arriba. ¿Qué *hacer* frente a una contradicción, cómo *obedecer* a una orden no unívoca? ¿Qué *valor* asignar a sus signos? ¿Cómo combinar el 'jamás' inicial, desde el que se desarrolla inexorablemente *El castillo*, con la carta, inmediatamente sucesiva, del Jefe de la X Sección en la cual se da por descontada la asunción de K.? Lo que verdaderamente inquieta en tal situación, lo que parece en verdad fuera de lugar, no es la contradicción en sí, sino el hecho de que nos es imposible seguirla, que no logramos obedecerla. No se insistirá nunca lo suficiente sobre este punto: K. está a la búsqueda de un 'superior' para saber qué *debe* hacer, para recibir una orden unívoca, para obedecer, para *poder* obedecer, para ser puesto en las condiciones de desarrollar su trabajo, como éste le fuera ordenado. Aún más: quiere que la orden le sea dirigida de modo tal de permitirle el seguirla *como se debe*, quiere satisfacer-cumplir la orden, no sólo recibirla de manera clara, evidente, indiscutible. Podrían también darse órdenes contradictorias, pero ¿cómo, entonces, obedecerlas, en el sentido pleno del término: satisfacerlas-cumplirlas? De una orden contradictoria se puede seguir una parte, una línea: en el límite, todas las partes *menos una*. Un resto, un residuo, un margen, siempre quedará. La orden contradictoria

35. *Ibid.*, p. 201.

no será jamás *sabida* en su totalidad. La obediencia en relación a ella jamás podrá ser *total*. El principio de no contradicción es fundamento de cualquier acción obediente, su necesidad coincide con el *método* de la acción unívocamente dirigida a la *Erfüllung* de la orden recibida. Pero ¿y si la situación en la que K. ha ‘caído’ y que pone en tan radical experimento su lógica, consistiese justamente en el poner en evidencia la ‘imposibilidad’ de aquella realización de lo posible, a la que la acción se dirige, la irrealizabilidad de la *Erfüllung* que obsesiona a Kafka? A esta pregunta, ahora se agrega otra, decisiva: ¿y si la contradictoriedad de las órdenes y de los mensajes significara justamente una *necesaria libertad* nuestra en relación a ellos? La ‘fidelidad’ al principio de no contradicción equivale, en K., a la búsqueda de una determinación unívoca del obrar: un código unitario del obrar es concebible solamente en el ámbito de aquel principio. K. no puede imaginarse una dimensión de *libertad* con respecto a esto. El dudar, el oscilar frente a la contradicción o *en la* contradicción, es advertido por él como una condición de insoportable incerteza, que debe ser superada y que puede serlo solamente en la dirección de *un sentido* determinado del obrar, radicado en principios primeros evidentes. A ellos él está *encadenado*, no sabe liberarse de este ‘sueño’. No sabe imaginar otra dimensión, libre de la idea de que *detrás* de nuestros símbolos debe existir algún mecanismo lógico que los funde y justifique, libre del imperativo de la realización y del cumplimiento. Una dimensión antinómica *en sí*, en la que contradicciones, diferencias, alteridad, puedan ser pensadas interminablemente, jamás integralmente sabidas; donde el ‘excepto uno’ dura, resiste a todo asalto, y continuamente se libera de la trama del ‘todos’: pues bien, la idea de tal dimensión nunca se le aparece a K.

Existe una pregunta que relampaguea *desde* Kafka, más que *en* él. En Kafka está la despiadada narración de las paradojas a las que da lugar la pretendida ‘evidencia’ del principio de no contradicción, si se la imagina en un ‘azar’ que invierta

sus presupuestos. Pero nada indica que significaría la luz que arde sobre la puerta. La ocasión huye a la Istfrage: no realizándose nunca, ella escapa a toda determinación de esencia. La palabrita 'existe' es impotente para alienarla. Tal vez los 'mensajeros' –estos seres en “estado nebuloso”, estas figuras angélicas custodias de una “esperanza-que-no-es-para-nosotros”³⁶, que Benjamin ha magistralmente analizado– querrían conducirnos a través de esta diferente dimensión, libre de la necesidad del principio que constriñe a K. a la *Ungehduld*, a la impaciencia del obrar obediente-cumplidor. Pero ciertamente no lo pueden. Para que se dé un ángel, capaz en verdad de ser esperanza-para-nosotros, es necesario un *quien*, que lo manda y un *quien* que lo llama, que se ha despertado o va despertándose a su posibilidad. El primero se ha transformado en los interminables círculos de la interpretación. Se ha convertido en el Soberano que jamás podrá alcanzar al súbdito, comunicarle su verdadero mensaje, su auténtico Texto. El segundo está encadenado al principio que niega justamente esta posibilidad, más precisamente, que niega toda dimensión *pura* de lo posible, todo *siempre-será*, que inexorablemente pretende mover a la realización. Impaciente, es verdad –pacientes, en cambio, son las alas del Ángel³⁷–, pero ¿cómo condenarlo por este pecado? *Éste ya es su condena*. ¿Cómo llamar al Ángel sin poder recibir ya el Texto? ¿Con qué voz? La imposibilidad de responder condena a la necesidad del interrogar y del interpretar. Esta es la sentencia y la pena. Pero ¿no es tal vez solamente en el momento, crítico por excelencia, en el que sufrimos el proceso-ya-pena, en el que somos, por así decirlo, eruptados fuera de nuestros firmes principios, en el que ellos son radicalmente arriesgados? ¿No es aquí, en esta

36. W. Benjamin, “Franz Kafka”, ed. it. cit., p. 266.

37. Clara referencia al fragmento de Benjamin, *Agelisaus Santander*, en G. Scholem, “Walter Benjamin und sein Engel”, en AA.VV. *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., 1972, trad. it. de M. T. Mandalari, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, 1978, p. 21.

dimensión para nada fantástica, sino insuperablemente *otra* con respecto al ser-despierto cotidiano, que podemos, por vez primera, vislumbrar la huella de un éxodo, de una evasión del 'argumento príncipe' que reduce a lo real el sentido de lo posible, y a contradicción lógica la antinomia? Libertad imposible, es verdad, en el sentido de irrealizable, libertad liberada de la necesidad de realizarse. Libertad *a manos vacías*. Pero solamente por estas manos puede ser atraído el último de los últimos Ángeles.

Se da por esto en Kafka que el (sumo) pecado de impaciencia³⁸ se represente en la necesidad de una interminable interpretación, desarraigada ahora de toda Fuente o Texto, no obstante nunca desarrollada en términos alegóricos o metafóricos. Son justamente estas palabras las que *existen*, tan desarraigadas; son justamente estos signos los que muestran el sentido de tal extravío del *étimo* de la tradición. Pero la indagación supera o trasciende la necesidad de esta situación. Sin embargo, la indagación —el vórtice de las interpretaciones— parece por su naturaleza interpretación "superante", obsesión por trascender siempre. Bataille y Blanchot han captado bien este aspecto, también abstrayéndolo (y éste es el grave límite de sus comentarios) de aquello que hasta aquí venimos diciendo: del examen de la lógica que ello implica, del sueño-sordidez en relación al signo *abierto* que continuamente se re-vela. La indagación de K. quiere que la re-velación exista exclusivamente como *desvelamiento*, anulación de la *lethe* en la perfecta evidencia, negación de la *lethe* en la *a-letheia*. K. está obsesionado con la idea de verdad como desvelamiento de lo oculto, de lo escondido en primer lugar, de lo olvidado. Pero precisamente esta intención desveladora parece *definirlo* en el dominio de la *lethe*, obligarlo a una dimensión de olvido. En lugar de producirse esa *a-letheia*, que pretendería la impaciencia, se da *lethe*, toda apariencia se perfila desde su fondo, oscila en su co-

38. F. Kafka, *Betrachtungen...*, en *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 30.

riente, asume aquella facies, en la que ha insistido Benjamin, arcaica, palustre, animal, que la transforma, de apariencia, en lejanísima huella de una memoria a punto de perderse. Oposición metafísica con respecto a Proust³⁹: allí están las huellas, los signos, los rizomas del recuerdo que asumen lentamente la resistencia y claridad del lenguaje rememorante, aquí, por el contrario, está la presencia misma, su lenguaje áspero, "directo", para transfigurarse, por imperceptibles variaciones, en la inquietante manifestación de un olvido. No recordamos la clave de estos signos: no nos recordamos ni siquiera a *nosotros mismos*. K. ha olvidado totalmente su precedente existencia, una sola vez alude rápidamente a la propia familia, olvida explícitamente, a continuación, este mismo intento. Él, que es todo espera de la *a-letheia*, encarna el más perfecto olvido, mejor aún, funda aquella espera precisamente en este olvido. Ha olvidado olvidarse a sí mismo, ha cancelado el propio olvido. Pero el problema que se debe captar (que escapa tanto a Benjamin como a Haas) es el vínculo necesario de este olvido con la *Ungehduld*. La impaciencia ante el desvelamiento es olvido de la *lethe*, de la dimensión del olvido, *necesaria* para el constituirse de la misma *aletheia*. K. 'lee' estos términos separando absolutamente los dos elementos, como si la 'a' se arrancase de la *lethe*, como si pudiese eliminarla, como si quisiera olvidarla absolutamente. Así la *a-letheia* se define intrínsecamente como olvido, y su ser-despierto, tan aparentemente triunfante y luminoso, como sueño. K. está condenado al olvido del mismo modo en que la impaciencia está constreñida a 'leer' el étimo, la raíz de la verdad: esto significa que ella no puede 'leer' la verdad más que como *olvido* de la *lethe*.

Así toda presencia asume el sabor del olvido, debe ser indagada como si escondiese una llave olvidada. La aporía irresoluble de toda pretensión desvelante del interpretar obliga a descender en el olvido más profundo, éste se re-vela como

39. Como Max Bense ha visto muy bien en su *Aesthetica*, Baden-Baden, 1965, trad. it. *Estetica*, a cura di G. Anceschi, Milano, 1974, p. 138.

idéntico a aquella pretensión. No se trata solamente del necesario fracaso de la interpretación como manifestación de la verdad de los textos o *del Texto*; aquí la tragedia atañe a una dimensión más radical: aquella interpretación, que aparece como *despertar* por excelencia, reclamo de la plena luz, *hacer-luz*, pues bien, justamente ella se constituye sobre un olvido insuperable, más aún, justamente en su dimensión –que pretende afirmarse como perfecta superación del olvido– el olvido no es siquiera pensable. No sólo ella no *sabe* del olvido (en el sentido del concepto, de la comprensión) sino que ni siquiera puede pensarlo. Simplemente, ella se auto-establece como otra con respecto al olvido, del que nada dice. Pero, al mismo tiempo, pretende poder removerlo, superarlo, pasar más allá, incluso siendo simplemente otra con respecto a su dimensión. No piensa lo otro, y dice, al mismo tiempo, que lo supera. Aporía intransitable. Situación idéntica a aquella en la que de continuo se encuentra K.: reconoce no conocer la ley, y sin embargo la juzga. En la dialéctica interna de la *a-letheia* es localizado el fundamento del ‘pecado’ de impaciencia: impaciencia significa afirmar la posibilidad de una interpretación desvelante, allí donde este mismo término indica una dimensión impensada de olvido. No es necesario entender el olvido, la desmemoria, en referencia a contenidos y como dirigidos hacia el pasado. El olvido es intrínseco a la presencia, en el acto mismo del presente interpretar: este acto se da ‘originariamente’ como desmemoria de la *lethe*, abstracta absolutización de la misma, sin que ella haya sido pensada, como negación impensada de lo otro. La total desmemoria *de sí* no es nunca interrogada por K., pero por la razón fundamental de que esta interrogación impediría su obstinación por desvelar, su ansia ‘trascendente’. Bloquearía su pregunta, retorcería su proceder en un movimiento de hundimiento. Por otra parte, justamente porque la dimensión de la desmemoria no ha sido sabida, y ni siquiera pensada, nada puede impedir que ella retorne de continuo, en las formas más variadas e imprevisi-

bles, que nos sorprenda (justamente como un *automaton*, una *tyche*) durante la aparente vigilia del interrogar y del proceder. Aquel sueño impensado fulmina el ser-despierto, denuncia su impotencia, 'ilumina' su aporía constitutiva. Ningún pasado mítico, ningún 'Ur' comparece en Kafka, pero justamente estos nexos, extraños a toda sistematización dialéctica, determinan su 'estilo': imprevistamente la clara formulación de la pregunta *hace-señas* al olvido que la comprende, la vigilia asume los rasgos de un sueño incomprensible, y en este sueño ella *esboza* la necesidad del olvido.

La búsqueda es la experiencia continua de la imposibilidad de la respuesta, o mejor: la experiencia de que la respuesta no-es-más-que-posible. Y ¿cómo podría darse respuesta plena, si una esencial, irreductible desmemoria funda el mismo preguntar? ¿Cómo podría responder la comunidad canina, la *Hundeschaft*, a las obsesivas indagaciones del perro?⁴⁰ Es verdad, no pueden atraparlo, puede incluso gozar de un cierto prestigio, pero, más que escucharlo, preferirían taponarle la boca con la comida. ¿No es acaso el perro un miembro de la comunidad canina? ¿Y cómo puede, entonces, lamentarse del silencio de los otros, que le envenena la vida, si él mismo no puede responder? ¿A quién dirige su pregunta? Si pertenece a la perridad, él mismo puede responder como cualquier otro, o está obligado a callar como cualquier otro. "Törichte Hoffnungen", locas esperanzas son las esperas para obtener respuesta cuando tú mismo no sabes responder. "Tú buscas demasiado la ayuda de los otros" y eres "insaciable" en el preguntar. Si la respuesta fuese posible, posible en el sentido 'encantado' del poder-devenir-real, entonces ella se ofrecería por sí misma, sería *ya* real, pertenecería ya a lo real. El perro se imagina que

40. Citamos de F. Kafka "Forschungen eines Hundes", aparecido por primera vez como póstumo en la antología *Beim Bau der chinesischen Mauer*, 1931, ahora en *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass*, ed. cit. (en *Tutti i racconti*, cit.) [trad. esp. "Investigaciones de un perro", en F. Kafka, *Relatos completos II*, trad. F. Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 1981, pp. 175-217].

si todos los dientes de todos los perros apuntasen verdaderamente a aferrar el meollo de la ciencia, se podría encontrar respuesta. Pero reconoce de inmediato que se trata justamente de imagen, solamente de una *Bild*. 'Idolátramos' esta imagen: si los otros colaborasen verdaderamente en nuestra búsqueda, si compartiesen impacientemente con nosotros el ansia por la respuesta, ésta terminaría por *producirse* por sí misma, ya que de intensidad de intenciones se trata, de la *voluntad de poder* de la intención. Este es el engaño del cual el perro no se sabe liberar, ni siquiera cuando advierte que ahora su 'sistema' de preguntas se enreda y se confunde, casi como si quisiese extraviar sus huellas, es decir, ni siquiera cuando intuye su insensatez, la ausencia de dirección. También en ese momento le parece que los otros perros "están bien" en el silencio que para él es opresión, tampoco entonces logra atrapar el modo de ese silencio *en* su misma palabra. Existe sólo un punto en el que él intenta dar nombre a aquella luz sobre la puerta que brilla para el campesino moribundo: "pero la médula de la que aquí se habla no es alimento, sino, por el contrario, veneno". Aquel centro que se pretende alcanzar, aquel Texto que se querría desvelar, aquel saber que el perro busca sin esperanza, sabría a veneno, no a alimento. Es verdad, por un lado la imagen es clara: la intención interpretante persigue necesariamente al árbol del saber, no al de la vida, más bien, persigue al árbol que envenena de muerte la vida. Pero, todavía una vez más, la escritura de Kafka huye de toda relación inmediata con la tradición. Quien no responde al perro, la perridad que calla, no *vive* para nada en una dimensión superior a aquel que indaga, no expresa en absoluto, con su silencio, un conocimiento de la aporía en la que el perro se debate. Así los habitantes de la aldea perciben que K. no ve dos pasos por delante de sí, pero no comprenderían siquiera si se les pidiese a ellos la razón, ya que justamente nada *saben*. Ellos viven 'naturalmente' inmersos en la dimensión del olvido, de la que K. quiere liberarse, pero está obligado a hacerlo en formas que

tornan inevitable su continua reafirmación. Es por esto que K. no puede abandonar la aldea: "No puedo irme, he venido para quedarme y aquí me quedaré". Pertenece a la dimensión de la aldea, como el perro al silencio de la perridad. Entonces este silencio no es, en tanto débil, metáfora del árbol de la vida que salva del árbol del saber, sino aspecto intrínseco de este último: la voluntad de saber reafirma un olvido insuperable, se hunde cada vez más en los laberintos de la aldea y se une cada vez más a la misma.

Pero ¿por qué sería veneno, y no alimento, aquel conocimiento, mejor dicho, aquel aferrar con los dientes la médula? ¿Tal vez porque no se podría saber nada, salvo el carácter de incumplimiento de esta intención? ¿Tal vez porque se permanecería impertérrito frente al descubrimiento del sueño, de la ceguera del desvelar? ¿Porque el colmo del saber finalizaría necesariamente en el hundirse en la insuperabilidad del olvido? Y entonces, de algún modo, inconscientemente, la perridad, los habitantes de la aldea ¿querrían (a veces, casi mostrando hacia K. una piedad similar a la que el guardián siente hacia el campesino), 'salvarlo' del fin hacia el que lo precipita su preguntar, seducirlo en la calle que recorre en busca de aquel alimento que le será veneno? Todas estas respuestas consuelan el texto de Kafka, desplazan el encuentro con aquel veneno a un término inalcanzable, ya que es solamente un *Bild* aquel aferrar la médula, aquel *Begriff* del sentido. Pero el veneno no está en un fin ou-tópico, él es el alimento continuo de la interrogación. La investigación del perro se alimenta envenenándose de su incumplibilidad, de su constitutiva aporía, de su irresoluble olvido. El veneno *está presente* en todo momento de aquella impaciencia hacia la *palabra plena*, hacia el completo desvelamiento: no solamente en su fracaso, y menos aún en el reconocimiento de las razones de su fracaso.

Veneno es el sueño de la palabra plena, *babélica*, concentracionaria, que persigue el ser-despierto. "En el mundo de

Babel existe una suerte de 'asfixia de la palabra'⁴¹, la palabra *ahoga* en su inmediato abrazo a la cosa, palabra y cosa *se cierran* recíprocamente. Babel es el arquetipo de la intención que se expresa en la pregunta 'qué es', aquí la respuesta resuena en el darse del nombre mismo. El nombre *tiene* 'la médula' de la cosa. Si el éxodo de Abraham es justamente el éxodo de esta palabra plena⁴², redención de la palabra de su ser *amurada* al mismo tiempo con la cosa y de la ciega fe de que justamente este 'conglomerado' haga brotar el poder de la palabra, entonces la exégesis intentada y reintentada por K. representa su polo opuesto. Ella apunta a devolver a la palabra a aquella *única* lengua, a curvarla hacia su centro, a sofocarla bajo el signo del *tener* la cosa. La *Istfrage* constituye la lengua de la posesión, y el querer-poseer como *muro* la palabra. Aún cuando la palabra jamás pueda ser ahogada en la Torre babélica, es la idea, la intención de esta construcción, la que la amura. El veneno está en este construir, no en su ou-tópico término, la pena consiste en el proceso mismo. Es posible incluso olvidar la construcción de la Torre: después de pocas generaciones su idea parece loca. Pero no por esto se la abandona.⁴³ Ella existe en el lenguaje mismo que se construye por preguntas en torno al 'qué es', sobre la *Istfrage*. Así como en las investigaciones del perro la 'recta' intención del preguntar terminaba en el diseminarse en huellas y en meandros indescifrables, del mismo modo la construcción de la Torre se transforma en la de los hormigueros, los laberintos, las casas y las obras que crecen alrededor. Pero la idea no puede desaparecer, ya que aún en esta ciudad hormigueante,

41. A. Neher, *L'exil de la parole*, Paris, 1970, trad. it. de G. Cestari, *L'esilio della parola*, Casale Monferrato, 1983, p. 116. Sergio Quinzio es quien, en Italia, ha retomado y comentado con más intensidad la reflexión teológica de Neher, cfr., en particular, *La croce e il nulla*, Milano, 1984, pp. 22 ss.

42. A. Neher, *op. cit.*, p. 123.

43. F. Kafka, "Das Stadtwappen", en *Beschreibung eines Kampfes...*, cit., (en *Tutti i racconti*, cit) [trad. esp., "El escudo de la ciudad", en *Relatos completos II*, ed. cit., pp. 151-153].

cuyo diseño se complica hasta la insensatez y la ausencia de toda dirección, domina la sombra de la Torre, domina la intención que mantiene como realizable su posibilidad, y que nos *prolonga en el futuro* a todos (*todos*, excepto ninguno) en ese sentido. Esta ciudad 'insensata' no es más que la sombra de la Torre babélica, está *concentrada* en torno a su fantasma. Y Torre y sombra determinan aquella violenta asimetría en el tiempo, por el cual éste deviene completamente fantasma del futuro, por el cual todo su valor consiste en la dimensión del será-real, por el cual ningún presente se da verdaderamente si no es en el modo de su absoluto callar, morir. Babel es *el* lugar de aquella ausencia de memoria que se manifiesta en la *Ungeduld* de K. La asimetría del tiempo babélico anula el *re-cor-dar* en la dimensión absoluta del proyecto-producir, se libera violentamente, se arranca fuera de la memoria. Y olvida así la misma *lethe* que habita la *aletheia*.

Babel exige respuesta. Su Dios está obligado a la respuesta. Por esto su palabra es idolátrica. Solamente los ídolos están obligados a responder siempre.⁴⁴ K., el perro, saben solamente padecer al Dios *del Silencio, del Ocultamiento*, padecen sólo la necesidad de la *lethe*. No pueden reconocerla, no pueden *hacer-éxodo* hacia ella. Insisten en considerar al silencio como simple contrapuesto de la palabra, como nada en sí, insisten en indagar el texto como palabra plena. Preguntan, piden ayuda, ignoran la súplica como ejercicio del silencio, ignoran el a-tender puro, a-intencional de la súplica, pretenden el significado de lo no-dicho en algo diferente de lo no-dicho, no ven como propio que lo no-dicho quiera ser significado aquí. Dios oculto significa para ellos simplemente

44. Es la tesis central del libro de Neher, que me parece que, en esto, se relaciona profundamente con Rosenzweig (son débiles en su investigación, por el contrario, las partes dedicadas a los mesianismos secularizados, a la Bloch). Ya que pueden responder, ellos son potentes. El ídolo es fuerza, potencia en relación a quien lo sirve, y se lo sirve esencialmente *rogándole*. "No por casualidad el término *asherot*, potencias, es equivalente al término, *asherim*, ídolos" (cfr. E. Bianchi, *Radicalismo cristiano*, Torino, 1980, p. 19).

Dios-a-desvelar, puerta cerrada, llaves confundidas o perdidas. Pero el Dios oculto es por el contrario la tragedia de la puerta abierta, máxima evidencia, constitutiva paradojalidad del existir. El Dios oculto es el Dios no condenado a la palabra, al tener que responder. Si el ídolo no desvela-responde es su final, ya que él no es nada por fuera de la palabra plena. Pero el Dios oculto es aquel que custodia *puro* lo posible, la *lethe* de la que proviene toda memoria, el silencio que es fuente de toda palabra (y de todo posible diálogo, como en Rosenzweig), que se confía a una espera que nada espera, nada reclama. En la huella de este Oculto van errando las figuras de Kafka, sus desvíos, sus 'seducciones' son comprensibles solamente sobre el fondo de esta huella, que, sin embargo, *no* saben ver. Ellas no se consuelan del silencio de Dios. No ven la necesidad del mismo, pero se rehúsan a removerlo, a olvidarlo. Su espacio es tan lejano del espacio profético, como de la cháchara insoportable de los 'amigos' de Job. En ellos aquella barbarie que concibe al hombre siempre equivocado ante Dios asume verdaderamente su imagen arquetípica. Es verdad, las figuras de Kafka invocan como Job un Dios que responda pero también, como Job, saben reconocer el silencio de Dios, no lo traicionan diciendo que es palabra, no se humillan frente a él adulándolo de manera supersticiosa. Son los 'amigos' de Job los que mistifican el silencio de Dios afirmando que es palabra plena, o, mejor dicho, que es efecto de la culpa de Job. No sólo Dios es para ellos mera palabra, sino palabra de juez, de tribunal, sentencia, palabra definitiva e inapelable. Job pretende que Dios sea palabra, pero sabe ahora escuchar su silencio. Escucha en verdad el silencio de Dios, aún si lo maldice. Su 'pecado' es nada con respecto a aquel de los 'amigos' que lo atormentan. Él no 'traiciona' el silencio de Dios, pretendiendo interpretarlo, desvelarlo. Lo tiene firme, inexorable frente a sí. Ni siquiera al final admite que el silencio se haya hecho palabra, y en efecto aquellas palabras no desvelan nada de lo Oculto, son la repetición de las

charlas de los 'amigos'. Job sabe ver que a su pregunta falta respuesta, no sabe ver la necesidad de este silencio, no llega al principio de la intención idolátrica que su misma pregunta contenía. Pero los otros, en sus "reasegurantes adulaciones"⁴⁵ hacia la Providencia divina, hacen un ídolo del mismo silencio, terminan por concebirlo de manera supersticiosa y bárbara como respuesta-a-la-culpa, como *supplicium*. Frente a esto se revelan las figuras de Kafka: K., el perro, los habitantes de la madriguera, los ayunadores, todos resisten frente al silencio, aún condenados obstinadamente a intentar 'superarlo', hacerlo palabra. Su 'babélica' intención no mistifica por un momento el darse de ese silencio. Su espacio oscila en torno a la figura de Job, entre la tentación idolátrica de "engancharse"⁴⁶ a Dios a la palabra, la desesperación por la ausencia de respuesta, la impaciencia por obtenerla, y la fuerza de resistir en la dimensión del silencio, hasta el extremo cansancio. Más que 'alimentarse' de este silencio, fingiendo que se trata de palabras, saben morir de hambre. Tan fuerte puede parecer a veces esta capacidad, que aparece casi como condición para cada escucha y para cada súplica. 'Pecado' es ciertamente la impaciencia de K., y cualquier lectura 'inocente' es aún más vulgar que aquella a la luz de la bárbara teodicea del *supplicium*. Pero este 'pecado' puede lograr desesperar de sí con tal violencia como para aparecer como único instrumento de nuestro necesario errar-interpretar, única imagen de nuestra errante raíz. El herir y herirse que esto provoca, su condena a malinterpretar y equivocar, se transforman entonces en un desesperado intentar decir *justamente* el silencio, aquello que se da como Oculto. Estas figuras oscilan entre una pregunta simplemente 'babélica' y un preguntar que, hiriendo, provoca a la escucha de este silencio, de este Oculto; entre una pregunta que quiere *cerrarse* en la respuesta, y una pregunta que

45. A. Neher, *op. cit.*, p. 42.

46. *Ibid.*, p. 96.

quiere *abrir* a tal escucha y que, mientras 'madura', mientras se cansa hundiéndose en sí misma, está cada vez menos dirigida a lo posible *de la respuesta* y cada vez re-vela más lo posible como tal, se re-vela como paradojal *epoché* de lo posible, detención-demora de lo posible cerca de sí.

Ni siquiera en la *madriguera* esta dimensión está ausente.⁴⁷ En la construcción de la *madriguera*, del perfecto *labyrinth protector*, la obstinación de los arquitectos de la Torre se ha concentrado de alguna manera en sí misma. La sombra de la Torre —el hormiguero a sus pies— ha devenido aquí hasta sí misma, la impaciencia tectónica se ha precipitado a tierra. Sin embargo, se reencuentran en esta caída sus rasgos del principio: la Torre, que apuntaba hacia lo alto, apunta ahora a un inalcanzable centro oculto, secreto. La obstinación desvelante-trascendente solamente ha cambiado de dirección, tornándose voluntad de ocultamiento y de cierre. Pero el tema de la perfecta *madriguera*, de la *madriguera* inexpugnable, es tan babélico como el de la Torre. También esta forma de la impaciencia está, por esto, destinada a fracasar. Mientras cree construir su *madriguera-ídolo*, capaz de 'responder' a cualquier ataque, justamente en su tornarse invisible, el topo se muestra, se señala. El topo se engaña con respecto al fracaso de la Torre: él cree que la Torre ha sido destruida porque su intención apuntaba a lo alto, se expandía en lo abierto. Él cree que el veneno de la Torre consiste en su dirección, que la obliga a lo abierto, y no ve que el veneno está, por el contrario, en la intención misma, intención que permanece idéntica en la construcción de la *madriguera*. Un juego de espejos transita entre Torre y *madriguera*, y sofoca al ciego topo subterráneo, como lo hace la *hybris* tectónica de los constructores babélicos. No es la forma de la construcción, su sentido, sino la intención pro-ductiva, la voluntad de cerrar la palabra

47. F. Kafka, "Der Bau", aparecido por primera vez en *Beim Bau der chinesischen Mauer*, ahora en *Beschreibung eines Kampfes...*, cit. (en *Tutti i racconti*, cit.) [trad. esp. "La construcción" en *Relatos completos II*, trad. cit., pp. 225-263].

realizándola plenamente, lo que en ambos casos decide. Sin embargo, en el momento de la *decisión* de cada uno, en el momento en que se abate el puño destinado a destruir madriguera y Torre, para mostrar la imposibilidad del fin de cada una, se manifiesta también la inconsolabilidad de estas figuras, y cómo ellas han sabido resistir. No han sabido rogar, incluso ni siquiera se han arrodillado para invocar piedad. No han sabido ver el propio 'pecado', pero tampoco, en el fondo, han creído verdaderamente en su propia inocencia. El topo *es también* "hombre del subsuelo" (como se describe Kafka en una carta a Felice), reconoce lo inútil, el sin-finalidad de su ocultarse. Mientras se obstinan en indagar hasta la médula, saben también ayunar hasta la muerte. No encuentran su propio alimento, pero tampoco pueden ser persuadidos a nutrirse de otro. Quieren Torres y madrigueras perfectas, sin embargo resisten en la ausencia de morada; reclaman respuestas, no obstante jamás llaman casa a lo que no es casa. No pueden creer en el Dios oculto de los profetas –y nadie puede 'aprender' esta fe– pero, en verdad, a aquello que está en su poder –no creer en los ídolos⁴⁸–, saben alcanzarlo, con esfuerzo, indirectamente, tal vez, involuntariamente. Estas figuras no saben escuchar el silencio, pero tampoco lo 'sustituyen'.

Su condena es la muerte aparente, el *Scheintod*.⁴⁹ Los intentos de Josef K. para comprender el propio proceso, el interrogar de K., el esfuerzo desmesurado del topo para 'encarcelarse' perfectamente (su deseo de ser dentro y fuera al mismo tiempo se asemeja al deseo de K. de vivir en la aldea y poder al mismo tiempo verla, como acostada a sus pies, desde lo alto del Castillo), no son más que el crecer, un espasmódico tender, a la nostalgia de la muerte. El puño que hundirá el

48. ¡Es 'cita' de toda Simone Weil!

49. Las páginas más penetrantes dedicadas a este tema son las de M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 71-72, 131-139. "Vom Scheintod", "De la muerte aparente", titula Brod un agudo fragmento de Kafka, colocado emblemáticamente al final de la edición del *Nachlass* que hemos citado.

musgo que en vano esconde el ingreso del topo, aquel que tirará abajo la Torre, llegan a ser, en el desarrollo de la interpretación, y de las generaciones que se esfuerzan alrededor, el verdadero fin, la auténtica meta. "El desarrollo de la humanidad: un crecimiento de la facultad de morir".⁵⁰ Pero la muerte misma no puede ser la muerte que salva. "Nuestra salvación es la muerte, pero no ésta".⁵¹ El lamento en el lecho de muerte no se dirige, en verdad, a la vida que está siendo abandonada, sino al hecho de que ni siquiera aquí es dado un verdadero morir. Siempre estamos obligados a conformarnos con una muerte aparente, somos jugados por el juego de una muerte que no termina verdaderamente con la vida. El aspecto más luctuoso de la muerte: "un fin aparente causa un dolor real".⁵² Desde nada, en la vida de la impaciencia, de la inevitable interpretación, de la simple ausencia del texto, a partir de nada es posible deducir la real posibilidad de la muerte. La muerte es posible exactamente en el sentido de lo posible puro. No es producible, no es construible, no es realizable. Esta muerte, la muerte de este existir-aquí, no salva del existir, pero posee la fuerza para hacerlo. Ella parece interminable, como la vida interpretante. Por un lado, extrema imagen de esta vida: como si la interminabilidad del interpretar se proyectase en la misma muerte, impidiendo también en ella reposo, por el otro, condena que este interpretar da por descontado: no supplicium, no retribución, no 'recompensa', sino ley a la que él debe someterse, necesidad.

Se trata de lo *Un-heimliches*, de lo inquietante, según su acepción más radical, según su *étimo* más profundo. *Curae non ipsa in morte relinquot*. Menos aún la muerte puede ser pensada como casa de descanso. Incluso el morir parece un lugar semoviente, un *automaton*. Es verdad, ahora ca-

50. F. Kafka, "Die acht Oktavhefte", en *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 90.

51. *Loc. cit.*

52. *Loc. cit.*

lla la impaciencia del cazador, él no persigue más, no captura más.⁵³ Pero el movimiento que esa vida ha impreso a su ser se propaga, ahora, como una onda inagotable, hasta su misma muerte. Aquella vida ha tornado imposible un morir 'contento' de sí. Esto suena inexorablemente lógico: como en aquella vida ninguna promesa es atendible, ninguna Tierra definible, entonces ni siquiera alcanzar la muerte le es dado. Más bien, alcanzarla sería el colmo del cumplimiento, la suprema realización de lo posible. Poseer la propia muerte es el supremo posible, o sea, lo supremamente irrealizable. No importa si se ha muerto de buena gana, no importa si se ha ido al encuentro de la muerte como hacia una muchacha vestida de novia. Siempre un falso giro de timón, un instante de desatención, una falsa partida, impiden que aquel encuentro sea 'perfecto'. La muerte, por así decir, *permanece en tierra*, fin entre tantos fines terrenos, meta entre tantas otras metas, destinada a fracasar como todas. Su casa flota sobre "aguas terrenales", viaja de puerto en puerto, siempre en movimiento, como "una mariposa". La muerte no termina, sino que es perpetuo el cansancio de K., la "vergüenza" de Josef K. La tierra prometida de la muerte es inalcanzable. Esta muerte, la única que se nos ha concedido, ya que la otra es lo posible, va con el viento que sopla "en las más ínfimas regiones de la muerte", 'después' de la vida, no se permanece más que suspendido en este espacio-tiempo del medio (todavía el carnaval: tragedia e ironía al mismo tiempo) que nos libera, sí, de los sueños del impaciente ser-despierto (ahora vemos de lejos su vanitas) pero no nos *es-puerta* absoluta al Fin, al sosiego, a la casa. No se trata, por esto, simplemente de un proseguir de la vida. El cazador Gracchus no pregunta más, su movimiento ha devenido puro movimiento. Ahora él sabe que nadie

53. F. Kafka, "Der Jäger Gracchus", aparecido por primera vez en *Beim Bau der chinesischen Mauer*, ahora en *Beschreibung eines Kampfes...*, cit. (en *Tutti i racconti*, cit.) [trad. esp., "El cazador Gracchus", en *Relatos completos II*, trad. cit., pp. 123-128].

podría ayudarlo. La separación ha acontecido, el desgarrar de la vida precedente se muestra. Pero es un desgarrar incompleto, des-contento. Se vuelve hacia el último escalón de aquella vasta escalera que conduce "al más allá". Como no hemos sabido *vencer* a aquel Ángel que impedía el camino, un solo gesto equivocado, en aquella lucha, y no se da Israel. (Todavía una vez más: necesidad de capturar, en Kafka, *el* Texto, y de escuchar su desesperado vuelco). Somos recapturados sobre "aguas terrenales" justamente en el momento en el cual finalmente creíamos estar decididos-para-la-muerte. Por más auténtica que haya podido ser tal decisión (y en las figuras de Kafka la dimensión auténtica del *Sein-zum-Tode* no se transparenta más que en el colmo de la desesperación y del cansancio), la misma pertenecerá siempre a la vida, al movimiento de la vida. El ser-para-la-muerte no puede "pertenecer al más allá", flotará siempre arriba-abajo, a derecha-izquierda, en las ínfimas regiones de esa escala. Tampoco puede ser dicho en términos consolantes, como si la verdadera muerte fuese interiorizable. Justamente el ser-para-la-muerte muestra cómo la verdadera muerte, aquella que 'salva', nos es extraña, cómo a nosotros sólo nos es concedida una muerte que es supervivencia.

La intensidad de este motivo es en Kafka tan violenta que obliga a repensar bajo su luz la misma figura de Moisés, con la que habíamos comenzado. Moisés muere antes de alcanzar la tierra prometida, la vida humana no puede más que cesar antes del cumplimiento. Pero el auténtico 'terror' ("Schreckliche" son también los Ángeles de Rilke) que esta muerte provoca no está en el indicar la imposibilidad de *aquel* logro, sino en la imposibilidad misma *de todo finalizar*, y por lo tanto de aquel perfecto finalizar que en nuestro cansancio, en nuestra nostalgia de sosiego, soñábamos que era la muerte. Las antiguas tradiciones narran la lucha de Moisés contra el Ángel de la muerte. Pero no es por temor a la muerte que Moisés intentaba escaparle, sino más bien por un terror

opuesto: él no quería caer en esa muerte-supervivencia que es la nuestra, *esta* muerte, él habría querido morir allí, en la tierra prometida, *finalizado en verdad*: solamente allí también la muerte habría sido verdadera muerte, ataúd inmóvil, sosiego, silencio. *Esta* muerte lo sustraía de toda esperanza de verdadera muerte, morir en el medio del desierto, lejano de todo cumplimiento, morir reconociendo la inalcanzabilidad del fin: este morir obliga a sobrevivir. Moisés ciertamente ha vivido-para-la-muerte más intensamente que cualquier otra figura de Kafka, él es profeta: no se ha confiado en imágenes, no ha rogado para obtener respuesta, satisfacción. Todo esto lo separa de las otras figuras, pero no puede salvarlo en absoluto de su condena más radical. No tiene las culpas de esas figuras, pero participa in toto en su condena. Así como su nostalgia de muerte es ontológicamente afín a la de Odradek⁵⁴, también su muerte es *Scheintod* como la del cazador Gracchus. De ellos no se puede aprender lo esencial, nada de esencial –lo que aquietaría el preguntar–, ya que si se lo supiese no retornarían: no continuaría sus giros la barca de Gracchus, no habría retornado Moisés del monte. Ellos estarían verdaderamente muertos. Justamente el hecho de que nosotros sepamos algo de ellos y por ellos, es testimonio de su supervivencia; y el hecho de que sobrevivan demuestra que nada esencial tienen para decimos, sino que están para *refle-jarnos*: reflejar nuestra impaciencia, nuestro migrar-interrogar, hasta la intuición del ser-para-la-muerte y del puro dominio de lo posible. De dónde provenga esta virgiliana “tam dira cupido” que a cada instante recrea el mundo como voluntad y representación; qué fuerza atormenta a los miserables hacia la luz, prohibiendo su muerte, la muerte *justa*, ‘contenta’ en sí, por la que el ente, en la fiebre de su *conatus*, manifiesta una insuprimible nostalgia: todo esto pertenece a lo improducibile del discurso, al silencio de la palabra, a aquel silencio del que

54. “Odradek es la forma que las cosas asumen en el olvido”, W. Benjamin, *op. cit.*, p. 282 [trad. esp. cit., p. 232].

la palabra, cada vez, se distancia, del que proviene, a aquella lethe que 'funda' la aletheia.

Es sobre todo en dos grandes relatos que Kafka interroga el esquema de fin, del tener-por-objetivo.⁵⁵ En el primero, el construir, el pro-ducir, que siempre parece confiarse en la fuerza de la propia intención, y que por tanto reclama duración, tiempo, tiempo *infinito*, para realizarse, cesa de ser interpretable logocéntricamente, como idea que se proyecta según aquel esquema. En la construcción de la Torre, como en la de la madriguera, la sombra de la idea permanece aún bien visible, las hormigas de las casas alrededor de la Torre la recuerdan siempre, los pasajes subterráneos y los laberintos que el topo construye y reconstruye incesantemente aspiran siempre a la forma del laberinto protector. Aquí, por el contrario, la idea misma es olvidada, la intención misma se ha perdido. En el curso de esta construcción aparece siempre más claramente que aquello que en efecto se produce son agujeros, discontinuidad en la sólida estructura del muro del *proyecto*. Lo propio de la Muralla no está en la fuerza de su abrazo omnicompreensivo, y ni siquiera en la sistemática idea que parece presidir su construcción, sino en el paradójal método de esta última. La Muralla se construye *mediante grandes agujeros*.⁵⁶ No por falta de ciencia, o por pereza o debilidad de organización. Incluso su fin es explícitamente declarado. Pero todo esto no puede manifestarse en la obra, en el mismo hacerse de la obra. Es este mismo hacerse el que se sustrae a la idea, que no puede ya reflejarlo, y no sólo el 'resultado'. Grandes *catástrofes*, que reabsorben el sentido de la obra, se abren a lo

55. Citaremos, a continuación, de "Beim Bau der chinesischen Mauer" y de "Zur Frage der Gesetze", ambos contenidos en *Beschreibung eines Kampfes* [trad. esp., "La construcción de la muralla china", y "Sobre la cuestión de las leyes", en *Relatos completos II*, ed. cit., pp. 128-142, y 162-164, respectivamente].

56. Cfr. S. Kracauer, "Franz Kafka", en *Frankfurter Zeitung*, 3 y 9 de setiembre de 1931, ahora en *La massa come ornamento*, a cura di M. G. Pappalardo e F. Maione, Napoli, 1982, p. 184.

largo de su camino. Siempre de nuevo su 'relato' está obligado a retomarse. El juicio está indefinidamente aplazado. Como si los constructores de la Muralla siguiesen aquella posibilidad ventilada a Josef K.: 'jugar' en el reenvío indefinido, trabajar con el 'fin' de obtener que el Fin no se dé. Cada día agregan un nuevo fragmento a los otros, cada vez más indiferentes a su posible conectarse; el problema es poder inventar un nuevo relato. No por miedo a la muerte sino, justamente, por miedo a *esta* muerte, que condena a la supervivencia. La construcción de la Muralla como *Las mil y una noches*.

Si, como narra una tradición, la Muralla debería servir (aunque hoy en día su idea originaria parece inverificable) como *fundamento* de la Torre (ya que ésta se habría derrumbado justamente por sus malas fundaciones), entonces aquel producir por agujeros, aquel construir que crea pasajes para penetrar en la construcción, aquel defender que amenaza, atañe al fundamento mismo. La Torre, sobre tal fundamento, asume su aspecto más propio de ilusión, fantasma. Si esta Muralla y aquella Torre se pueden conectar en una única figura, entonces la construcción misma deviene manifestación de su falta de fundamentos, deviene, precisamente, *pro-ducción* del vacío-agujero que la funda, *técnica* del construir por vacíos, mediante pausas, interrupciones, dilaciones continuas, intervalos y catástrofes. Los vacíos de la Muralla fundan lo propio de la Torre: su irrealizabilidad. Pero la torre es la Torre babélica, su fundamento ausente demuestra por esto también la ou-topicidad de aquel esquema de fin, de aquella palabra plena que constituía su idea. La Torre babélica estaba obligada a elevarse interminablemente por la debilidad de sus propios fundamentos, aquel tender hacia lo alto significaba la miseria de sus propias raíces. La Muralla no resuelve tal debilidad, no responde a la misma, sino que, más bien, la exhibe. La enormidad de la construcción, la hybris titánica del pro-ducir, deviene *lo mismo*, imagen-*Gleichnis* del desraizamiento, de la *Entortung*. Muralla y Torre son figuras obli-

gadas a avanzar: la dirección y el *sentido* de las mismas son los de la libertad eruptada fuera de la tierra. Pero la Muralla muestra el vacío que tal separación inevitablemente determina, revelándose con esto como huella del puño que abatirá la Torre, y con la Torre sus sombras: las hormigas pululantes, los laberintos de los topos. La Muralla destruye la idea de la cueva perfecta, del movimiento complementario y opuesto al del desafío babélico. Las dos *heterotopías* fundamentales, justamente al encontrarse, se anulan recíprocamente. La Muralla que debe defender, hacer-cueva, y sostener la Torre, no puede mostrar más que lo infundado de esta última y hacerla precipitar, así, sobre el mismo carácter de concebible de la cueva. La Torre, buscando apoyo en la Muralla, transforma su libre tender hacia delante, muestra su demanda de raíces, se *di-rige*, en suma, al laberinto protector y a la madriguera. La Muralla no es más que la infundabilidad de la Torre, la Torre no es más que la irrealizabilidad de la madriguera.

A través de los infinitos intervalos de la Muralla se pierde el mensaje del emperador. La Muralla es el producto de un imperio, parece representar su Nomos en la forma más directa. Su figura determina un espacio sagrado, circunda una justissima tellus, que proporciona raíces a tradiciones inalterables. En el *Gleichnis* de la Muralla parecen concentrarse todas las imágenes del Nomos: una tierra adquirida firmemente, un derecho bien radicado en ella, primado del culto de los Muertos. Y he aquí que todo esto, aún manteniendo su nombre, se invierte: la Muralla se llama todavía Muralla, pero su sentido ha devenido el de un paso, de una brecha. Lejos de prohibir el pasaje, atrae al enemigo (como la cueva, en su pretendido ocultamiento). La tierra, el *lugar* que el Nomos definía, ha devenido *espacio abierto*, pura *distensio*. Los Muertos, de viva presencia, se han transformado en mundo palustre, en aquel olvido olvidado de sí mismo, que ya hemos indicado. Los nombres subsisten ya sin ninguna correspondencia con el *designatum*. El 'dedo' del emperador no logra

tocar ya a ningún súbdito, por más que el súbdito espere que este círculo se estreche. Ningún 'círculo mágico' es ya realizable: ni el de la Muralla, ni aquel entre el nombre y la cosa —que se creía que el nombre indicaba—, ni tampoco aquel entre el imperio de la Ley y la obediencia del súbdito. La dimensión del Nomos abrazaba, precisamente, todas estas tres direcciones. Y ahora ella yace rota en la tierra, como el símbolo de los dos cuerpos del Rey en Shakespeare. El *Gleichnis* mismo del Nomos indica así su crisis: si sus mismas figuras no son interpretables según el esquema de fin, ¿cómo podrá el Nomos mismo entenderse como palabra plena, raíz indubitable, victorioso pro-yecto? Los bárbaros transgreden continuamente sus confines, los mensajes del emperador son tragados en el espacio abierto e indiferente que la ausencia de Término produce (para alcanzar una meta, es necesario que el espacio tenga un sentido, que sea *lugar*); los nombres juegan consigo mismos, *relativos* sólo a sí mismos, sin poder *concluir* algo con respecto a la *cosa*. Una despiadada dialéctica se abate sobre la pretendida 'naturalidad' de la conexión (*jus=coniungo*) entre nombre y cosa. Nominar ya no es más comprender, poseer. Esta palabra, sobria, cotidiana, continuamente repetida, asoma imprevistamente sobre el vacío que interrumpe la Muralla, sobre el espacio infinito que traga el mensaje del emperador. Entonces, ella no puede más que detenerse, demorarse en sí misma, interrogarse, profundizar en la propia aporía. Es precisamente ésta la dimensión de la escritura de Kafka. Pero es también la de la Ley, de cuya catástrofe ella es imagen, más bien, *Gleichnis*.

En el País del espacio indefinido también el súbdito es extranjero. ¿Cómo es posible distinguir súbdito de extranjero donde falta todo Término? Y ¿cómo podría, entonces, el mensaje del emperador alcanzar a un súbdito cualquiera y obtener respuesta? ¿Cómo es posible corresponder a un derecho desenraizado, es decir, literalmente desacralizado? El emperador no anhela otra cosa más que 'salirse' fuera de su

palacio, *vivo* frente al pueblo, y el pueblo no anhela otra cosa más que honrar esta viva presencia. Pero ¿dónde *habita* este pueblo? ¿Cómo encontrarlo? Y ¿cuál será su lengua? El mensaje —como toda carta— finge una comunicación: finge una relación allí donde vale la más perfecta soledad, finge hablar la lengua del destinatario, lengua que, por el contrario, ignora. El vacío, el agujero de la Muralla, exigen el mensaje, la carta: figuras de la distancia, ellas no cierran ningún círculo, no realizan ninguna comunicación, sino que la imaginan, la fingen, la *juegan-en*.⁵⁷ El mensaje que no puede arribar revela el secreto de toda carta, que toda carta pone en escena. No se trata de transmisión física, el súbdito podría incluso recibirlo, pero no sabría afirmar ningún ‘meollo’, solamente podría interpretarlo, en base a las infinitas interpretaciones precedentes, verlo en base a lo ya-visto. El emperador nunca tendrá respuesta, como tampoco será respondido jamás el deseo del súbdito por la viva presencia del emperador. Esto implica que la vida de este pueblo (si se puede aún hablar de pueblo) no está sometida a ninguna ley *actual*, ninguna autoridad tiene imperio actual sobre su vida. Ella parece perfectamente *libre*. Pero a esta libertad de la *actualidad* de la ley corresponde la máxima constricción del esperar, del interrogar, del interpretar. Este pueblo que vive en la ausencia de toda ley actual, que vive en los vastos intersticios de la Muralla, está confinado en la interpretación interminable de esta misma ausencia, en la lectura de su vacío y en la espera de la presencia. Este pueblo está obligado a la escena del comunicar imaginario, de la carta. Precisamente, esta escena es representada por la tradición, por las costumbres, por los adiestramientos, por las

57. N. Fusini, “Kafka e l’abitare”, en *Il piccolo Hans*, 31, 1981, más allá del tema de la carta, el ensayo contiene importantes desarrollos de los motivos, canettianos por excelencia, de la madriguera, del “hombre mediocre”, de la fuga (E. Canetti, “Der andere Prozess”, en *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt a. M., 1981, trad. it. de R. Colomi, “L’altro processo”, en *La coscienza delle parole*, Milano, 1984) [trad. esp. *El otro proceso de Kafka: Sobre las cartas a Felice*, trad. M. Faber-Kaiser y M. Muchnik, Madrid, Alianza, 1995].

leyendas. Es la escena de la narración. La total ausencia de Nomos, la desesperada libertad que esta ausencia produce, son *re-veladas* por el sometimiento a las costumbres, a las mores transmitidas, a las palabras de los Muertos, de las cuales hay solamente narración. Esta es la única 'tierra' de la que este pueblo dispone, él tiene raíces en la corriente de la interpretación que arrastra fuera de todo origen.

El interpretar sigue reglas precisas, escrupulosamente aplicadas, pero persigue un Texto, una Ley que nos son desconocidos. Solamente podemos suponer su existencia. La interpretación puede parecer un intento de *adivinar* la Ley. El orden que regula la vida de este pueblo no representa su corresponder a la Ley, sino solamente el método que él sigue para intentar adivinarla. Esta misma situación puede dar lugar a explicaciones diversas. Un "pequeño partido" afirma que la Ley no existe en absoluto, si ella no es conocida, si no es comunicable, eso no significa que tenga una naturaleza secreta, oculta, sino que indica simplemente su inexistencia. Existe solamente la nobleza que ejercita el poder, que detenta el efectivo monopolio de la violencia. La Ley es su voluntad, las órdenes son sus decisiones. Pero la "gran mayoría" cree que un día finalmente la fatigosa obra de lectura-interpretación sabrá conducir al desvelamiento de la Ley, de modo que ella aparecerá *clara* a todos. Entonces, la nobleza podrá desaparecer, ya que la Ley será seguida inmediatamente, sin constricciones. Nada ni nadie deberá ya tener 'in-forma' la vida del pueblo. Erresta hora mesiánica, el mensaje encontrará al súbdito destinado, y este retornará al Señor que lo estaba buscando desde tiempos inmemoriales. La "gran mayoría" que cree en la Ley, que cree que la Ley vive retirada, contraída en sí misma, a la espera de su desvelarse, no odia, por tanto, la nobleza, "más bien nos odiamos a nosotros mismos, por no ser considerados todavía dignos de la Ley". Ellos juzgan que la nobleza desarrolla una función necesaria, que ella debe mantener despierta la atención a la Ley, interpretando cada gesto propio en función

de tal espera, y operando así por el propio mismo final. Pero, ¿en base a qué la nobleza podría justificar el propio sistema de leyes? ¿Qué fundamento evidente tendría su pretensión de que este sistema se sostenga solamente en función del apocalipsis de la Ley? ¿Qué presupuesto (*Gesetz*, literalmente) sostiene tal pretensión? La nobleza establece las órdenes, pero ¿cuál de ellas sería *el* Gesetz? El sistema de las leyes parece en todo momento como la Torre, que crece vertiginosamente sobre sí misma por la debilidad de los propios fundamentos. Si aquellos fundamentos existieran como indestructibles, y fundasen las leyes de la nobleza, la nobleza ya no estaría constreñida a intentar legitimarse en función del Fin. No el poder-alcanzar el desvelamiento de la Ley sino, por el contrario, el conservar tal desvelamiento ya alcanzado, sería su tarea y, al mismo tiempo, el fundamento de su poder. Si la nobleza está en la misma dimensión de la espera de la Ley en la que se encuentra el pueblo, nada legitima la autoridad de quien se beneficia por encima de él. Su poder es pura cuestión de hecho y puro arbitrio. Pero justamente esta crítica, en apariencia destructora de la nobleza, termina por hacerla inevitable, necesaria. Para criticar radicalmente a la nobleza debemos, en efecto, abandonar cualquier dimensión de la Ley. Ya no más el Nomos terráneo, que la Muralla protegía, ya no más el Origen que se repite rítmicamente, sin olvido; ya no más la Ley aquí-y-ahora escondida, sino la interpretación que trabaja para desvelar, y la nostalgia por el propio desvelamiento; y ni siquiera ya más el acto, la decisión de la nobleza, que tenían 'in-forma', a pesar de todo, la vida del pueblo. Si "la única ley visible, evidente que nos importa es la nobleza", pues bien, ¿"de esta única ley querríamos privarnos?" Es decir, ¿podría surgir un 'partido' que niegue al mismo tiempo la existencia de la Ley y la de la nobleza? Este "partido" podría, es verdad, demostrar que justamente el actual poder de la nobleza es la inexistencia de la Ley, y que la nobleza, a su vez, no se sustancia más que en la espectral espera de la Ley, que

el fundamento de su poder se construye por vacíos como la Muralla. Pero ¿qué se demostraría con estas razones tuyas? ¿Quizás la pregunta cesa porque la respuesta no-es-más-que-posible? ¿Quizás la interpretación desaparece porque el Texto es la ausencia? Y ¿cómo creer a quien afirma que *todo* es ilusión, tanto la Ley como las órdenes de la nobleza? Ese es víctima de la paradoja del mentiroso.

La posición decisionista (la Ley no es más que la nobleza) puede desencantar de la posición iusnaturalista (se da *idea* de la Ley, a la que corresponden los actos de la nobleza), pero, radicalmente desarrollada, termina por auto-contradecirse. Si la decisión está fundada sobre nada, está fundada sobre nada también aquella que afirma la falta de fundamentos de las leyes de la nobleza. Si la decisión misma es asumida normativamente, si su misma dimensión deviene Valor en sí, entonces se termina todavía en una perspectiva naturalista, fundamentalista, 'originaria'. Hablar de decisión *auténtica* es una contradicción en los términos, la decisión es, justamente, decisión-*de* todo Auténtico.⁵⁸ Pero, entonces, en tanto fundada sobre nada, ella está en la misma dimensión de lo que critica, el suyo no es un salto, sino una repetición. La "gran mayoría" del pueblo puede rechazarla ya sea por su intrínseca contradictoriedad, ya sea porque la Novitas que parece prometer y anunciar, en realidad demuestra ser retorno de lo idéntico, repetición de lo igual. La posición iusnaturalista repite el mito del Origen, del que la obsesiva interpretación se ha *decidido* para siempre; la posición decisionista no solamente sustituye a aquel mito por el de la propia autenticidad, del propio valor normativo para cada acto político, sino que repite incluso el esquema fuerte de pro-yecto, de fin, que está

58. Aquí se abre de par en par una abismal diferencia entre el concepto de decisión de Schmitt y el de Heidegger en *Sein und Zeit*, ya que allí la decisión "auf Nichts gestellt" pretende *fundar* precisamente lo Auténtico. Consideraciones análogas valen para la relación con Heidegger, con respecto al ser-para-la-muerte, tema afrontado antes.

en la base de la interpretación de la Ley y del prolongarse en el futuro de la vida hacia su apocalipsis. ¿Cómo puede pretender la posición decisionista, entonces, que el demostrar la ausencia de raíces de la nobleza equivalga a eliminarla? ¿Cómo puede convencernos a abandonar la única ley visible, evidente, que nos es impuesta?

Tragicidad del derecho desacralizado y ausencia de cualquier huella nostálgica por la sacralidad del Nomos constituyen aquella urdimbre del 'estilo' de Kafka, que ningún comentario exclusivamente literario y/o filosófico podría captar. Kafka se hunde en la dialéctica sin salida de esta dimensión, pero con la lucidez y la precisión, con la desesperación y el alejamiento de un antiguo relato, con la mirada sobria, el pathos de la distancia que podría fomentar un solitario sabio chino, contemporáneo de las grandes disputas entre confucionistas y legalistas.⁵⁹ El Kafka 'chino' (aspecto sólo entrevisto por Benjamin y nunca profundizado posteriormente), no conoce ninguna Ley de naturaleza, ningún Soberano creador-regulador de la Ley: conoce solamente una trama que nadie ha entretejido, una red de filamentos finísimos que interconectan cielo, tierra y hombre según un ritmo que nadie gobierna, un orden privado de Ley. Pero ¿cómo puede esta trama que opera por vías secretas, que no obedece a reglas, sino a su propia intrínseca necesidad, fundar un derecho? Entre el *li* tradicionalista-consuetudinario y el *i*, la justicia, la Dike, de la cual el primero debería surgir, ninguna deducción es posible, ya que deducir es ya operar, y aquella Textura cósmica se cumple y se recrea, por el contrario, sin necesidad de ninguna acción, en el no-obrar, *wu-wei*. Pero incluso los jueces de Kafka parecen no obrar, no impartir órdenes, no obligar a recorridos determinados. El Tribunal "te

59. Cfr. J. Needham, "History of Scientific Thought", Vol II, en *Science and Civilisation in China*, Cambridge, 1956, trad. it. de A. Raffetto, "Storia del pensiero scientifico," Vol II, en *Scienza e civiltà in Cina*, Torino, 1983, y Fung Yu-Lan, *A History of Chinese Philosophy*, vol. I, Princeton, 1983 (primera edición china, 1931).

acepta cuando llegas y te deja ir cuando te vas" y nada obliga a K. a permanecer en la aldea más que su "deseo de permanecer allí". Y sin embargo el orden ya no es más legible, ninguna cosa tiene aquí su propio lugar, la danza que las relaciona no es sin-fonía. Todo se mueve *como si* una costumbre así lo quisiese, pero, ¿cómo llamarla justa? ¿Cómo traducirla con *li*? ¿Cómo afirmar que las infinitas traducciones-interpretaciones solamente la han perpetuado? El *li* está en acuerdo con el Tao celeste. El Soberano está sujeto a seguirlo. Por más elásticos y sutiles que sean los filamentos entre los elementos del cosmos, ellos subsisten, disponen de una medida. El rechazo de toda idea de Ley de la naturaleza, así como de normas fijas definibles de manera positiva, no implica en absoluto la falta de fundamentos del *li* (mores, habitus), ni su 'retiro' de toda evidencia. Pero esto justamente es, por el contrario, lo que se afirma de la necesidad del *ir* interpretando.

En *El Proceso*, en *El Castillo*, el reclamo a la costumbre, al *li*, es continuo. Nótese que es el único argumento que verdaderamente se objeta a las preguntas de K. 'Necesariamente' todo se mantiene por vínculos de hábitos, de costumbres, indestructibles precisamente en la medida en que parecen excluir toda constricción exterior. ¿Cómo podría K. penetrar su sentido si no los hubiese ya vivido, si no fueran ya su propio *habitus*? K. no tiene lugar ya que no ha nacido en la urdimbre del *li*, y quien la quebranta padece esta única pena: no tiene allí más lugar, sino sólo pena, el efecto mismo de su decisión. Pero K. quiere explicar, comprender el *li*. Su interrogar se vuelca a esta tarea paradójica. Incesantemente él reclama '¿dónde está escrito esto?'. Él invoca la *letra* de las leyes, quiere ver sus tablas, los calderos grabados. Primitivo, arcaico, sobre todo en *El proceso*, le parece aquel *li* ligado a circunstancias, a azares*, perforado

* El término italiano "caso" se traduce al español como "azar", y así lo hago la mayor parte de las veces en que aparece en el texto, sin embargo, en ciertos momentos me ha parecido adecuado traducir por "caso", para designar el hecho contingente, y en la medida en que este término también remite al "caso" en sentido judicial. [N. de la T.]

por infinitos silencios, olvidos. Pretende leyes positivas, escritas, evidentes a todos e iguales para todos, capaces de eliminar todo riesgo azaroso, y de impedir toda arbitrariedad. Quiere el *fa* objetivo, impersonal, escandido por reglas inmutables. Él 'repite' la lucha de los legistas contra la virtud confuciana, que no tiene punto seguro donde detenerse de manera perenne, pero se pone de acuerdo solamente con la perfecta sinceridad, contra la aversión confuciana ante todo formalismo jurídico o derecho sistemático. Despreocupado de las mores, en cada circunstancia K. pide ser 'juzgado' en base a leyes positivas. Para él es justa la administración que excluye toda consideración sobre la especificidad de los casos singulares, que liquida toda singularidad, que se limita a aplicar la letra de las leyes. Es la idea opuesta al *chün tzu* confuciano, a la 'justa medida' no formalizable, no grabable en los calderos, consustancial al juez en cada uno de sus actos singulares.

Y sin embargo, mientras que sus interlocutores demuestran que ni siquiera entienden su pregunta, o que esta pregunta misma está *fuera de lugar*, implicando la ajenidad de K. a su urdimbre, K. no puede más que repetirla. Ella parece ahora necesaria, ya que la fluidez del *li* ya no es aquí justificable sobre la base del *i*, de una *idea* de justicia, no muestra más "como si fuese su gracia íntima y espiritual"⁶⁰ la idea de la que provenía. En efecto, ninguno de sus interlocutores responde a la pregunta de K. mostrándole tal símbolo. Ellos responden a través de un *li* puramente inmanente, puro existir, extraño también él a la Textura. Es verdad, K. no critica el derecho consuetudinario que parece condenarlo, según esta aporía, él lo critica sustancialmente desde el punto de vista del *fa*. Pero esto es posible, más bien, se torna necesario, a partir de la total desacralización de la idea del *li* en la cual sus mismos aparentes custodios todavía viven. K. es completamente ciego con respecto al significado y a los efectos de la positivización del derecho que él re-

60. J. Needham, *op. cit.*, p. 659.

clama. Para él justicia es 'naturalmente' equivalente a sistema de normas fijas o leyes soberanas, rígidamente aplicadas. Pero un *li* desacralizado jamás podría desencantarlo. El encanto en el que él vive con respecto a la virtud de la codificación del derecho no podrá jamás resultar derrocado por un *li* reducido simplemente a hábitos seculares, costumbres, tradiciones. En los cuentos de Kafka pareciera que la dimensión originaria del *li* estuviese totalmente perdida y de él sobreviviesen solamente jirones, memorias ciegas, actos involuntarios. K. no sabe leerlos según aquella proveniencia, que ellos imitan inconscientemente y a menudo con efectos grotescos, y por lo tanto los considera solamente según sus facies actual: arbitrios infundados de la administración, que se sustrae a todo control, a toda visibilidad, simple afirmación del poder de la 'nobleza'. Pero cuidado con equiparar la extraordinaria dialéctica kafkiana con la capacidad del 'ojo' de K. El mundo del Tribunal, el del Castillo, están *también* en la dimensión del *li*, pero arribada a su día extremo: son su último margen, el confín todo-agujeros, todo-vacío; son la dimensión del *li* ahora olvidada de sí misma. Pueden solamente mostrar la *charlatanería* de la pretensión del *fa* de superar al *li*, de serle superior, de valer como justicia contra arbitrio, medida contra casualidad y azar. Pero, al mismo tiempo, ni siquiera ellas, figuras de esta extrema situación del *li* (cuánto dure, es del todo indiferente), pueden ya de ningún modo rechazar positivamente la acusación del *fa*.

Y ¿cómo podrían? Si cada cosa tuviese su propio lugar, obligada solamente a una intrínseca necesidad, no existiría ninguna necesidad de administración, de aparatos burocráticos, de nobleza. Pero ahora estos aparatos existen, se insinúan por todas partes, laberínticas infiltraciones de reglas, cartas, mensajes: conserjes, funcionarios, abogados, trabajan para ellos o en torno a ellos. La codificación del derecho exige el formarse de una clase político-administrativa, el *fa* no puede sostenerse sin aparatos soberanos coercitivos. Y ¿cómo entender, entonces, esta monstruosa contaminación entre llamado a las mores, al

habitus, en última instancia al *li*, y el extenderse de los aparatos burocráticos? El *li* desacralizado puede sostenerse solamente si una potente administración lo defiende, pero ningún derecho positivo podrá fundarse únicamente en la letra de las leyes, sin intentar legitimarse de manera sagrada en virtud de una tradición, de una costumbre, sin intentar narrar un origen propio, un Auténtico propio. El *li* desacralizado hace necesario el *fa*, y este último recrea incesantemente las condiciones del primero. Todo acontece *como si* se sostuviese en el *li* pero, al mismo tiempo, todo es *como si* dominase una formidable burocracia, la cual no parece concebible más que en la dimensión del *fa*, como producto de una positivización del derecho consuetudinario, voluntad 'viril', escritura de la ley, contra el fluido 'femenino' de la tradición. ¡Pero la ley continúa no siendo escrita en absoluto! O sus letras parecen totalmente indiferentes: hojas voladas, mensajes contradictorios. La administración no gobierna la aplicación de normas fijas iguales para todos, sino que administra (y se funda en) un *li* del todo olvidadizo de su origen, completamente 'versado' en la tradición-interpretación que de éstas se han generado de manera febril.

Lo híbrido, la confusión, el laberinto ineludible que esta situación produce, provocan la continua inversión de las partes. K. es la 'máscara' del *fa*, pero puede aparecer también como la del *li* auténtico, de su Texto más allá de todo otro texto. La administración es concebible solamente sobre el fondo de la codificación del derecho pero, al mismo tiempo, como se ha visto, es ciertamente incluso imagen del *li* olvidado, y viceversa. Es como si la profundización de una dimensión cayese en la opuesta: la dialéctica que 'excede' el fundamento del *fa* cae en el *li*, y el desfondamiento de esta última dimensión cae en el *fa* de nuevo. Así, 'después' de la afirmación del *li* se reproduce la administración que queda como necesaria por la victoria del *fa*. Una dimensión se apropia de la otra en el momento mismo en que pierde todo *propio*, mejor dicho, el propio de cada una de ellas no parece ya más que este su

poder-alienarse, este 'conatus' que la traspone en su opuesto, que la traduce en lo otro de sí. La vida de cada una depende de esta fuerza alienante: el *li* no puede vivir más que gracias a los métodos del *fa*, y tales métodos pueden durar solamente gracias a la tradición del *li*. La vida de cada una depende de un 'espíritu' que no le pertenece, cada una de las dimensiones es, en este sentido, origen de la otra: el *li* se alimenta del *fa*, el *fa* absorbe la linfa del *li*, en una espiral que seca a ambas, que consume sus sentidos irreversiblemente. La invocación de K., todavía dirigida a hacer jugar una dimensión *contra* la otra, es por esto desesperada. Él exige que la ley sea escrita, como si se tratase de hacer irrumpir una radical Novitas en el horizonte del *li*. Pero la misma existencia de la administración, cuyas huellas K. interroga infatigablemente, demuestra que el *fa* ya ha sido, *es un estado**. Así como el *li* del Tribunal y del Castillo parecen identificarse con una burocracia 'absoluta', así, a su vez, la administración es igualmente infundada, no dispone de nada positivo sobre lo cual legitimarse, si no es la llamada a aquel mismo derecho consuetudinario que ella ha desbancado. En otros términos, el *fa* aparece como el *estado*, el *Gesetz*, del *li*, y el *li* como el *Gesetz* insuperable del *fa*. En la figura de este híbrido se va a pique todo propio y todo Auténtico. Dimensión plena de restos, desperdicios, supervivencias. La ley de la supervivencia aquí domina de manera incontrastable. Y el supervivir acumula fragmentos, escrituras ahora ignotas, memorias involuntarias. La infinita supervivencia se acompaña necesariamente del olvido, hasta el olvido extremo: el olvido de sí misma. Entre estas costumbres perdidas, estos habitus devenidos extraños, estas terracotas de las antiguas Tablas, opera el intérprete. K. no es culpable por no lograr 'restaurar los vasos'. Si fuese acusado por esto, tendría razón en decir: "¿cómo es posible que un hombre sea culpable?". Por el contrario, él es ciego con respecto a la apo-

* Juego de palabras entre el verbo "ser" en pasado (*è stato*) y el sustantivo "estado" (*stato*) [N. de la T.].

ría insuperable que hemos encontrado, es ciego con respecto a su misma desesperación, a la necesidad de su preguntar. Su 'culpa' (si se puede todavía hablar de culpa, después de todo lo que hemos dicho), no consiste en el no ser bastante fuerte para 'restaurar los vasos', sino en el ser tan débil como para no poder soportar la ruptura.

Y esta ley, rizomático connubio de *li* y *fa*, 'fundada' en el vacío que se extiende entre soberano y súbdito, Torre-Castillo que se amplía, dispositivo sobre dispositivo, para cubrir la miseria de las fundaciones; justamente esta ley, que no sabe remitir ni a Leyes naturales, ni al *i* de la urdimbre cósmica de ningún entretejido, ni al Quien de la decisión soberana que instituye el Nomos, justamente esta Ley no puede ser más que *inexorable*. Inexorable es el azar que, vez a vez, ella estabiliza. No admite meta-lenguajes que puedan regularla: ni el de la Ley natural, ni el de la Dike cósmica, ni el de la Auctoritas soberana. Entonces, ella es inexorable en el sentido de *irrevocable*. Su decisión es esta singular decisión, irrevocable en su unicidad. Si siguiese una lógica, o mejor dicho, como ya se ha visto, la lógica comprensible para nosotros, obedecería a principios soberanos, sobre cuya base se podrían prever sus movimientos, sus actos, sus trayectos. Esa lógica sería su Nomos insuperable, y ella se legitimaría solamente en la medida en que aceptase sus confines. Lo híbrido que hemos descripto rehúye al Nomos, su ley se desarrolla por consecuencias y actos impredecibles, y, al mismo tiempo, irrevocables. Es irrevocable el "ni ahora, ni nunca" inaugural, es impredecible el movimiento al que da inicio. Si esta ley fuese interpretable en base a principios soberanos, ella podría reformularse, corregirse, revisarse, 'arrepentirse'. Si aquello que ella debe representar fuese un recorrido definido, resultaría implícita la posibilidad de obtener su imagen por sucesivas aproximaciones. Una ley 'infundada' no admite, por el contrario, estas transformaciones, precisamente porque falta el 'qué' para corregir-transformar. Cada acto y cada mensaje de esta

ley son únicos, autónomos, dotados de una necesidad intrínseca, no relacionable con ningún fundamento cierto. El acto siguiente jamás podrá intervenir para modificar el 'sentido' del precedente, ninguna relación de causalidad, y ni siquiera propiamente de sucesión, existe entre dos momentos de esta ley. Es posible *enumerar* sus azares, pero es absolutamente absurdo anudar nexos entre ellos, de cualquier tipo que ellos sean. Y las 'respuestas' de K. consisten justamente, de modo sustancial, en enumeraciones de azares. A los ojos del *fa* que K. invoca (pero también a los ojos del *li* originario), esta ley se reduce a una serie de azares particulares, no formalizables, a una inflación de combinaciones posibles entre las partes, a una *narración* de eventos.⁶¹ Según tal perspectiva *jurídica*, la tragedia de la situación escaparía, entonces, completamente (y es en términos sustancialmente jurídicos que K. la refleja). Lo que ella significa no es un absurdo eclipse del derecho 'lógicamente' fundado, sino más bien la dimensión en la que el lenguaje jurídico está constreñido, precisamente, a callar, en la que es absurda su pretensión de poder aún representar, comprender, ordenar, en la que es absurdo, parece, su olvido de la historia (en el sentido pleno de lo que es enviado, del destino), que ha determinado esta nueva época. Una doble ceguera aflige al lenguaje jurídico en relación con su misma tragedia. Por un lado, él no ve cómo justamente *del* polemós entre *fa* y *li*, de su recíproco in-fundarse, nace el nuevo imperio de la *tyche*, cómo a la soberanía del *azar*, del acontecimiento, se llega a través de la recíproca acción destructiva de las dos grandes dimensiones del Nomos. Por el otro lado, él no ve en la nueva época más que la dimensión del azar, del

61. "Las sentencias conclusivas del tribunal no son hechas públicas jamás, no son siquiera accesibles a los jueces. Por esto, de los viejos procesos no se conservan más que leyendas" (*Der Prozess*, cit., p. 133). Falta el Texto escrito, el *Gesetz*: los "juristas" son entonces constreñidos a trabajar únicamente "sobre modelos de bases consuetudinarias indefinidamente integrables", como afirma F. Cordero en su extraordinario *Riti e sapienza del diritto*, Bari, 1981, que he tenido presente para toda esta parte del capítulo.

evento, o, en otros términos, del arbitrio, de la violencia inmotivada. Pero justamente en aquellos 'azares' de los que ha partido nuestra interpretación, K. es explícitamente invitado a no buscar ayuda en lo jurídico, a no agarrarse de la apariencia jurídica de lo que le acontece. Aquello que jurídicamente aparece como 'azar' revela toda la tragedia del interpretar-interrogar, su *necesidad*, la que se ha comentado hasta aquí. Por esto este 'azar' es inexorable.

La acción misma del tribunal es indiferente. K. sobrevalora continuamente los poderes del tribunal, aún cuando está obligado a reconocer su extrema 'misericordia'. Allí donde todo está pleno de *tyche*, la acción del tribunal cuenta solamente en la medida en que se adecúa a ello, se confunde con ello: es absurdo apelar a la *tyche* para prever, explicar, corregir. K. se ilusiona con poder hacerlo, pero sólo con medias palabras, chismorreos, vaguísimas impresiones. Es verdad, el tribunal podría también contar de manera extraordinaria, pero sería sólo un azar entre azares. Es decir, podría revelarse un evento de valor excepcional, una ocasión, justamente, según lo que explica Bürgel. K. podría aprovecharla, pero sólo si aferrase su dimensión. Pero si aferrase su dimensión, no podría valerse de ella en absoluto, como no podemos valernos de un evento imprevisible. Si el tribunal juega el mismo juego del azar, es absurdo dirigirse a su administración para que cambie sus reglas; si, por el contrario, juega otro juego, su actividad resultará del todo indiferente a la ley. El tribunal podrá, tal vez, ofrecer algún 'resquicio' (a través de los conserjes, de los guardianes o de los funcionarios más ínfimos), pero la situación completa no podría alterarse. Un tribunal que juega un juego diverso al del la ley no será jamás capaz de *realizarla*, más aún: ni siquiera de comprenderla, y por lo tanto mucho menos de transformarla y corregirla.

Pero la interpretación puede incluso cambiar el orden o el sentido de sus factores, sin que la conclusión sufra por ello variaciones. Podemos considerar superflua la idea misma de ley (por más clemente o inexorable que sea), esencial, entonces,

deviene la acción del tribunal. El imputado 'impaciente' se dirigiría, en este caso, a la ley, para que intervenga *in-formando* la acción del tribunal, continuando por fingir la existencia de dos dimensiones que, jugando según reglas diversas, deberían sin embargo poder influenciarse de manera recíproca. En este caso, por el contrario, no se da más que el juicio singular, de vez en vez, de estos jueces singulares. La acción del tribunal no resulta ser más que otro nombre de aquel mismo azar inexorable. Y como no se puede obtener respuesta (según la lógica jurídica a la que K. quiere mantenerse desesperadamente fiel) del azar, tampoco es posible obtenerla del tribunal. Esta ley 'condena' independientemente de lo que hagan los jueces, o bien: esta ley no consiste más que en aquello que hacen los jueces. En ambos casos, las proposiciones en esta ley parecen inapelables, exactamente como la singularidad del evento. En el primer caso, los jueces no pueden de ningún modo 'aplicar' la ley (por tanto, moderarla-proporcionarla de hecho), en el segundo, el arbitrio de ellos es soberano, literalmente, no responde a nada (es decir, es irrevocable). Admitamos que los jueces no fueran más que superfluos conserjes, cuyo juego no tiene nada que ver con la ley, o más bien, admitamos que sólo ellos deciden, fundándose en nada, Únicos en el sentido stirneriano del término: la inexorabilidad e inapelabilidad del juicio es igual, ya sea el mismo de aplazamiento, de condena o de absolución. De ningún modo podríamos distinguir estas dos dimensiones, que parecen nada menos que opuestas metafísicamente: la del tribunal de los desvanes podría ser la única auténtica facies de la ley, así como podría serlo nada. La pura contingencia con la cual *impresiona* aquel tribunal no es distinguible humanamente de la absoluta necesidad de la ley.

En el estudio de Titorelli⁶², observando el retrato de un juez, aún no terminado, K. entrevé "una gran figura, de pie, justamente a las espaldas de la butaca" de la cual el juez esta-

62. Las citas siguientes están tomadas de *Der Prozess*, cit., capítulo séptimo.

ba por levantarse amenazador (se trata de un trono, más que de una butaca, y la impresión que le hace a K. el gesto del juez es la misma impresión inicial que suscita en Freud el Moisés de Miguel Ángel). Es la justicia (*Gerechtigkeit*), explica Titorelli. "Ahora la reconozco" dice K. "aquí está la venda encima de los ojos y aquí la balanza. Pero ¿son alas las que lleva en los talones y no se halla en vuelo?" "Sí", responde el pintor, "ella representa, *al mismo tiempo*, la Justicia y la diosa de la victoria". Esta conexión, "Verbindung", no le parece "buena" a K., pero él no la discute, sino que, después que Titorelli le confiere mayor luminosidad a la pintura, circundando la cabeza del juez de una sombra rojiza, aquella figura ya no le recuerda tanto una Justicia o una Nike, sino más bien "die Göttin der Jagd", la diosa de la caza. Página de extraordinaria plasticidad, en la que Kafka 'inventa' el emblema del híbrido, de las contaminaciones que constituyen la nueva época de la ley, página, además, de complejas consecuencias iconológicas.⁶³ ¿Por qué K. reconoce a la Justicia a partir de la venda? Más bien, para K. la Justicia está *esencialmente* vendada, él se esfuerza en admitir que esta imagen pueda acompañarse con la de los pies. Pero ¿de dónde le viene esta idea de una *venda* 'originaria' de la Justicia? En la *Narrenschiff* de Sebastian Brant es el loco quien venda a la Justicia, para impedir su "propósito veraz". La justicia vendada: ¿no será más bien la injusticia del *mundus delirans*? ¿No debe la Justicia mirar de frente a la verdad? Y, en efecto ¿cuál es la tradición que avala la impresión de K. de que la Justicia deba ser ciega? Ya no más tradiciones, sino malentendidos, equívocos, interpretaciones ocultantes, se diría. Aquí está el juez, que no debería 'ver' sino la Justicia, que parece "un hombretón grande y gordo" de *mirada* amenazante, mientras que la Justicia, que debería ver perfectamente para medir-juzgar, y entonces mantener en equilibrio su balanza, parece ciega. Sobre el fondo de la figu-

63. Cfr., para el conjunto de estas consideraciones, R. V. Cristaldi, "La benda della giustizia", en *Quaderni catanesi di Studi classici e medievali*, III, 6, 1981.

ra del juez, que ve, la Justicia vendada: inversión delirante de la 'verdad'. Pero inversión que K. no capta en cuanto tal, sino más bien solamente a través de aquel otro elemento de la imagen: las alas en los pies.

Nada ha quedado de la potencia sagrada de la justicia, de su fuerza tectónica y epistémica. Y a punto de iniciar el vuelo, es y no es; aparece un breve momento, pero un breve y *decisivo* momento: aquel que puede dar derrota o victoria. No es la Justicia, sino el rápido *Kairos*, en equilibrio al filo de la navaja, fundido ahora con la figura de la Fortuna y de la Ocasión. Ocasión relampagueante e *incapturable*, figura de la victoria, Nike, sí, pero *nunca* de la victoria definitiva, nunca Nike capaz de poner fin al vacilante, impredecible dominio de la Fortuna. El coloquio sucesivo con el pintor, aquel con el capellán de la prisión, el de K. con Bürgel, están bajo el signo de este emblema. La Ocasión existe, pero como mera Fortuna, cuyo acto está en el mismo continuo volar hacia fuera, cuya sede es el aire inaferrable. Se da Kairos, pero, justamente en tanto tal, toma de sorpresa, está siempre más allá de nuestra mano, así como el mechón de sus cabellos siempre se agitará en su frente.

Entonces se explica la venda: ella es característica de estas figuras de la Fortuna, o de Cupido, igualmente *automaton* con respecto a nuestro interrogar-proyectar, o de la Noche de los sueños 'sin razón', o aún de la Sinagoga, cuya venda parece indicar, en Kafka, no tanto la ceguera con respecto al Mesías, sino más bien una cruel voluntad de este último de no desvelar su rostro, de no permitir que sus criaturas lo reconozcan.⁶⁴ Estas imágenes se agolpan por detrás del juez, casi para sostener su brinco amenazante. Y el juez no se reprime, finalmente, no vuelve a ganar esa estabilidad que debía ser propia de la Justicia, como en el Moisés de Freud; la pérdida de la *visión* de la

64. "Pero ¿cómo ha de ser cruel un Dios que permite que sus criaturas no lo reconozcan!" (G. Janouch, *Colloqui con Kafka*, trad. it. de E. Pocar, Milano, 1952, p. 56).

Justicia, su ocultamiento, no son compensados, sino exaltados en la figura del juez. Por otro lado, ¿tiene verdadero poder este juez? ¿Podría verdaderamente intervenir en el *curso* de aquella 'Justicia' que está a sus espaldas? Titorelli no ha visto jamás su figura, ni aquella butaca-trono: "esta es una completa invención", *vanitas* en relación a la inquietante imagen que lentamente se ilumina en el fondo. Ni siquiera se trata, en realidad, de un juez, sino de un vano retrato "destinado a una señora": este 'retirarse' de la figura del juez en un espacio de vana invención es necesario allí donde la Justicia ha volado fuera en la figura de la *Tyche*. Si existe *Tyche*, entonces el juez es mera vanitas, ya que en su unicidad irrevocable e inflexible golpea el Evento.⁶⁵ La Justicia vendada es *Tyche* como diosa de la caza, no de la caza que adquiere sólidas tierras y señala confines, sino de la caza propia del Azar, que nos golpea en el sueño, desprevenidos, que ninguna profecía puede prever, ningún remedio sanar, ninguna propuesta doblar, que nos golpea sólo una vez, para siempre. Facies terrible del niño Cupido, ella lanza sus flechas *sin intención*, y por eso ellas golpean, cuando golpean, como si hubiesen sido llamadas precisamente por sus víctimas.

Pero la mirada vendada no se limita a no ver, es también la mirada que *se esconde*. "La venda impide tanto ver como ser visto"⁶⁶, ella esconde un rostro. La Justicia vendada 'venda' su rostro, una mirada que, si se desvelase, nos petrificaría de horror. La venda esconde este rostro terrible, pero, al mismo tiempo, también lo revela. La Justicia vendada es, como se ha visto, la necesidad, la inflexibilidad de *Tyche*, que no puede experimentar piedad. La Justicia vendada es la diosa de la caza, que persigue, inaccesible a toda plegaria, como *Tyche*. Pero la venda indica también un rostro de Gorgona aún más profundo, que ningún derecho, que ningún juez podrá jamás 'mejorar'. Cualquier derecho –sea *fa* o *li*, o cualquier híbrido de ellos

65. "¿Difícil?" pregunta el pintor agitando en alto una mano, "el Tribunal jamás puede ser convencido" (*Der Prozess*, cit., p. 128).

66. R. V. Cristaldi, *La benda della giustizia*, cit., p. 377.

dos— *vela*, es decir, *re-vela* perennemente, la propia fundamental dimensión de sangrienta *venganza* de Némesis, de furiosa condena, *dia-bólica* con respecto a todo intento de racionalización o espiritualización. Es como si la mirada indagante de K. se obligase a hundirse, inconscientemente, en esta dimensión: en primer lugar eso inquieta solamente a la imagen tradicional de la Justicia (¿no debería estar tranquila, segura, “ruhen”, para pesar bien las almas?); luego, torna ‘vana’ la figura del juez, su pose solemne, entonces, la Justicia aparece como diosa de la caza; finalmente, retorna a aquella venda, cumple, sobre aquella imagen, una suerte de ‘revolución’: ya no más simple emblema de ceguera, sino de ocultamiento. La venda que indicaba explícitamente que aquella Justicia era Tyche, ahora también es signo de aquello que de modo esencial y necesario la Justicia en cuanto tal esconde. El arbitrio de la Ocasión, de la Fortuna, deviene pálido signo de una ceguera más profunda, constitutiva de toda posibilidad de pensar la Justicia: un fondo espeluznante, no desarrollable posteriormente, irresoluble, de violencia, venganza, guerra. No simplemente ‘el rostro demoníaco del poder’ (o, en otros términos, la administración en sentido único a favor de las clases privilegiadas del *li*), sino una afinidad originaria entre Némesis y Dike: Dike mantiene su Nomos estableciendo una ‘vía regia’ de la violencia, “polarizando sobre la víctima los gérmenes de disenso esparcidos aquí y allá”.⁶⁷ La venda deviene instrumento príncipe de esta disimulación, en un doble sentido: ella sustrae a la visión la dimensión propiamente mítica de la ley, y al mismo tiempo torna ciega a la Justicia misma en relación con ese ‘fondo’ suyo no racionalizable. Desde este punto la disimulación ilumina todas las figuras.⁶⁸ Es la disimulación de la ley la que se

67. R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, 1972, trad. it. de O. Fatica y C. Czerkl, *La violenza e il sacro*, Milano, 1980, p. 21.

68. A. Ross, *Retlige fiktioner* (1968); “Le finzioni giuridiche”, en *Critica del diritto e analisi del linguaggio*, a cura di A. Febbrajo e R. Guastini, Bologna, 1982, pp. 177 ss.

pretende ab-soluta de todo condicionamiento mítico; es la disimulación del juez que pretende ser no otra cosa sino la boca a través de la cual la ley misma juzga; es la disimulación de los últimos entre los jueces que grotescamente se hacen retratar por Titorelli como inflexibles y custodios airados de la ley.⁶⁹

¿Cómo podría la pena que esta Justicia inflige ser comprendida en el esquema de la retribución, del *supplicium*, de la condena racionalmente fundada? La diosa de la caza no 'pune' a sus víctimas, el suyo no es un acto penal. Una sombra rojiza le aureola la cabeza: "el color mismo del infierno", hubiera dicho Simone Weil. ¿Cómo puede la espada, en manos de la diosa de la caza, valer para distinguir bien y mal, razón y error? ¿Cómo puede la balanza expresar otra cosa que su ser perennemente en vilo en su marcha, inquieta al borde de la catástrofe, o bien el cambio de estado, como todo evento? La pena no concluye, de manera sacra, el anuncio de la ley, desvelando finalmente la solución que desde siempre yacía escondida en ella, sino que parece como el golpe que se abate (*tyche*) sobre la víctima: asunción de la violencia para que la violencia se sede, antinomia inevitable. Si este 'fondo' aparece, entonces todas las máscaras de la ley se demudan, todas las vendas se quiebran, y no queda más que petrificarse frente a la 'máquina' de *La Colonia penitenciaria*.⁷⁰ La máquina de la perfecta retribución, de la más literal correspondencia con la culpa, el perfecto *supplicium* se destroza, se desintegra, enloquece. Su mano ya no es más la espada de la Justicia-Dike que graba sobre el cuerpo del culpable la norma transgredida en pacientes, sistemáticas volutas, y lo torna así cierto de la propia culpa, sino que ahora se hunde como un

69. "Pero es tal vez Kafka uno de los pocos en reconocer en la ausencia de leyes lo mismo que la ley enloquecida" (R. Girard, *op. cit.*, p. 246).

70. Para "In der Strafkolonie" (en *Erzählungen*, cit.) [trad. esp., "En la colonia penitenciaria", en *Relatos completos I*, ed. cit., pp. 131-161] y el problema de la 'pena' que se conecta con ella, remito a mi artículo "Il mito della pena", en AA.VV., *La creatura e il pleroma*, a cura di A. Covi, Roma, 1983.

puñal asesino. No retribuye, no 'compensa', sino que tortura salvajemente. El condenado ya no se ilumina, después de la hora sexta, finalmente redimido de su misma pena, sino que muere *como un perro*. Obsérvese bien: es la *misma* máquina, en la *misma* Colonia, en el momento, sin embargo, en que ésta abandona "las antiguas costumbres". Se derrumba el cielo de los Inmutables que confería al acto penal *medida* trascendente, se lacera el velo que *fingía* el carácter absoluto de la Justicia. "Las antiguas costumbres" no son entendidas solamente en el sentido del *li*, sino, justamente, también como la costumbre de mantener vendada a la Justicia, de custodiar su velo con todos los medios. Es el sentido del hipogeo, luctuoso, terrible de este velo el que se re-vela en *La Colonia*. Y el primero en caer víctima de esta revelación no puede ser más que el último fiel superviviente de aquella disimulación.

Un ordenamiento existe, ya sea en la dimensión del *fa*, ya sea en la dimensión del *li*, mientras existan súbditos que lo reconozcan. Pero reconocerlo significa, finalmente, respetar su venda, el *pudor* que él mismo demuestra por su propio 'fondo'. Una administración dura en tanto el súbdito considera 'natural', obvia, la venda. Ya el simple inicio del juego de la interpretación, interrogándola, reclamando su sentido y su tradición, representa su crisis. En primer lugar es simple desacralización de la 'pompa' del juez, luego es confusa aparición de las imágenes de la Fortuna, de la Ocasión a sus espaldas, finalmente, es la idea de la caza y de la máquina, aparentemente enloquecida, en realidad 'lógicamente' arribada a su época extrema, de *La Colonia penitenciaria*, de la pena. Aquí la venda yace definitivamente rota. Y ¿cómo puede aún *jugar-en*, cómo es posible estar aún seriamente en-el-juego que su encanto producía? La misma dimensión de la transgresión deviene *banal*. La *hybris* superante, cualquiera fuese su significado, ya no significa más nada. Se puede incluso *no* intentar transgredir nada en absoluto, pero, en el lado opuesto, intentar en todos los modos aferrar el sentido de la ley. K. no se

presenta nunca como un transgresor; su interrogar está sobre todo en función del aprendizaje de las reglas. Pero es precisamente el lacerarse de aquella disimulación lo que torna imposible el existir aún en los términos, en el Nomos, de su encanto. En suma: la auténtica *Grundnorm*, que los jueces no saben fingir ahora si no es grotescamente, es la venda misma, lo que mantiene *in-forma* el ordenamiento es la *potencia* con la que disimula la ausencia de toda Norma 'sublime', lo que garantiza la obediencia sin la cual ninguna administración puede durar, es su ceguera. Pero el fragmentarse de la verda no implica solamente el derrumbe de la Grundnorm (en todos sus sentidos, desde el trascendental-metafísico, al imperativo-ético, y hasta el convencional-artificial): esta misma crisis provoca también el mecanismo de la pena completamente desacralizada en el espacio del proceso completamente desacralizado.

Sólo en tal espacio es concebible un proceso que ya en sí sea pena. Los *loci justitiae* en los que él se despliega están por todas partes.⁷¹ El proceso *acontece* en un espacio que no conoce lugares propios, el proceso, simplemente, acontece, así como acontecen las *ocasiones* que podrían determinar el resultado incluso en sentido diferente u opuesto con respecto al destinado y que permanecen perfectamente, como sabemos, de ningún otro modo más que como posibles. No existe ninguna *religio* que vincule el proceso a un lugar propio o a actos precisos, definidos. No se trata del proceso de un Nomos, es decir, del desarrollarse y aplicarse de un Nomos, sino del darse de la ley de una vez, inmediatamente, con la eficacia de sus actos, de un darse absolutamente inmanente a la 'verdad' de la ley, de una coincidencia terrible entre su verdad y su escritura. La 'verdad' de la Justicia-diosa de la caza *es* la escritura que la máquina de la Colonia inflige sobre el cuerpo de su víctima. Esta inmanencia escapa a la interrogación metaforizante de K. Él investiga el 'artilugio' que estaría detrás y gobernaría su

71. F. Cordero, *op. cit.*, pp. 310 ss.

'azar', mientras las dos dimensiones son perfectamente coincidentes: ninguna causa específica ha determinado como efecto su 'caso', ninguna acusación lo ha provocado, él es, literalmente, autónomo, tiene en sí su propia necesidad, no necesita de nada para acontecer. El juego que *en-canta* a K. sigue reglas que nadie ha fijado, inexorables justamente porque no existe soberano que, habiéndolas fijado, pueda disponer de ellas. Excede completamente, entonces, de los límites del proceso, el establecer la inocencia o la culpabilidad del imputado. Progresivamente, el sentido preciso de estos términos termina en el desvanecerse también para K. En el laberinto judicial en el que él se encuentra, la 'vía regia' de la ley absoluta de solución del 'caso' hasta la pena, 'vía regia' que está obligada a mantener la diferencia metafísica entre la ley y sus procedimientos, se retrae en el proceder mismo. El existir del proceder *decide* con respecto a la completa dimensión de la ley. Pero este existir no podrá más que coincidir con el de los casos singulares, impidiendo toda formalización, salvo aquella, perfectamente tautológica, que establece la absoluta imposibilidad para *este* caso de transgredirse a sí mismo, de terminar de manera diferente a cómo debería terminar. Por eso en el proceso no se trata de 'deducir' inocencia o culpabilidad, sino más bien del reconocimiento de tal dialéctica por parte del imputado. Él debe, por así decir, asumir la indiferencia de la propia inocencia (o culpabilidad), hacerse cargo del carácter global del procedimiento, no apelar a nada más allá del mismo procedimiento. Esto es consecuencia necesaria del fragmentarse de la venda de la Justicia. Ninguno puede fingir ya más que la augusta diosa tenga la cabeza escondida por detrás de las estrellas, "*solum Deum intuens*", la inmanente 'verdad' del procedimiento y de sus azares la ha decapitado, reduciéndola al mecanismo que ahora es, y reduciendo su valor a la eficacia de tal mecanismo. Pero entonces ¿cómo no interrogar, cómo no *cuestionar* sus ritos? ¿Cómo sustraerla a la fiebre de la interpretación si ya nada más la oculta, si ninguna de sus dimensiones es en ver-

dad reconocida como secreta? Si todo lo puede ahora el procedimiento, es decir, la administración, todo podrá incluso sobre ella la interpretación. Si todo puede utilizar el procedimiento en relación con el imputado (no debiendo apelarse a nada fuera de sí), todo podrá indagar el imputado de los 'signos' del procedimiento. A la semiótica inquisitoria⁷² corresponde la espasmódica atención de K. en relación con el mecanismo inquisitorio. Es una misma mirada que se entrelaza sobre sí misma, como el oficial con *su* máquina en la *Colonia*, sin auténtica posibilidad de absolución, ni de una parté ni de la otra. K. no puede 'absolverse' de su preguntar, de su andar-vagando en el espacio desacralizado del proceso; el tribunal no puede 'absolver' a K. ¿Cómo es posible liberarse del 'azar', una vez arrojado? Y ¿cómo es posible liberarse de la necesidad de interrogarlo? Ellos se envían el uno al otro, como recorridos de un laberinto sin salida, que no puede ser *decidido*.

El espacio de este laberinto revela la propia necesidad y la propia 'verdad' en tanto Gleichnis de aquel ininterrumpido sobrevivir de las imágenes más allá de toda creencia en ellas y de toda intención de producirlas. La obra es la continua experiencia de esta supervivencia, continua manifestación de imágenes justamente hasta el colmo de la desesperación con respecto al poder de las mismas. El espacio del proceso parece por naturaleza consonante con tal dialéctica: en él, es justamente el árido lenguaje de la forma jurídica, aparentemente anti-idolátrico en su esencia, su desencantada inmanencia, lo que se manifiesta como ludus, teatro, ficción, máscara. El espacio del proceso no es alusivo, no es signo de un otro de sí, no está-para, y justamente tal carácter puramente signico lo torna aquel rostro de Gorgona que *en-canta*, tornando trágicos los procedimientos, los juegos. ¿En qué imágenes confiar? Justamente el proceso muestra la proliferación de las imágenes

72. *Ibid.*, p. 642.

más allá de toda tradición reconocible: la cosa misma es ahora imagen, y la imagen no es más que el existir polimorfo, ocasional, de la cosa en su 'proceso'. El proceso no 'se beneficia' más de la venda, de la imagen. Pero su mecanismo, su administración, su movimiento, prolongan indefinidamente justo el juego de esta relación, retornan siempre sobre este mismo: la imagen, su fragmentación, el horror que allí se ocultaba, la insuperable aporía constituida por el querer 'imaginarlo', el tener que hacer de nuevo imágenes. El horror no puede ser mostrado más que con los medios que pretendían ocultarlo, no puede más que ser re-velado de nuevo. El principio de la narración llega aquí, en Kafka, a su maldición más radical, a golpear verdaderamente contra el límite de la misma propia frente. Abismal diferencia con los maestros jasídicos de la *Estrella* de la narración. Ellos creían en la vida de las imágenes, ellos creían, más bien, que la imagen confería vida, siempre vida nueva, al movimiento de la exégesis, de la interpretación. Incluso en Kafka es *necesaria* la narración, pero la imagen, lejos de recrear, se define en la dimensión de la supervivencia, transcurre a lo largo de aquellas ínfimas regiones de la muerte, donde ya nada de la vida en-canta, ninguna de sus 'vendas' ya nos seduce, y sin embargo no es dado interrumpir, decidir verdaderamente su movimiento.

La detención, la demora, el in-stante, no está dado. Y he aquí el nuevo emblema: lo que el cazador cazaba, la imagen que su voluntad continuamente reproducía, lo persigue ahora en su indefinido durar. Aquello que parecía víctima de nuestra impaciencia aparece ahora en el más terrible aspecto de la diosa de la caza. Cuanto más ésta golpea, más insaciable deviene aquella necesidad de imagen, cuyo aspecto ha evocado su espera. Como el hígado de Prometeo⁷³, se reproduce la imagen, íntegra, inmanente a la misma palabra, más allá de toda laceración. Y como Prometeo, también ella anhela en su agota-

73. F. Kafka, "Prometheus", en *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 74 [trad. esp. "Prometeo" en *Relatos completos II*, ed. cit., p. 151].

miento el absoluto olvido, una *lethe* que ya ninguna memoria pueda reencontrar, inquietar. La nostalgia por este silencio, auténtica dimensión de lo puro posible, signa, como un pianissimo imperceptible, un movimiento inadvertido, la página de Kafka. El eterno retorno de la imagen está comprendido en este inaudible, y continuamente se abre a él. Es la Muerte, la Muerte 'contenta', que es negada a *esta* muerte. De esta condición narra el mito: del oscilar de Prometeo entre muerte y vida, de su no poder ser otra cosa que inmortal, de su conscripción a la inmortalidad, que no es vida, sino renovación de la herida de muerte. En este sentido, él pertenece a la estirpe de los inmortales. Y en este mismo sentido, en él los hombres reconocen la huella del propio origen común con los dioses. Reconduciéndolos a este reconocimiento, Prometeo los libera solamente para asignarlos a la necesidad de la imagen, a la inmortal supervivencia de las imágenes, de la cual su herida es símbolo. Entonces, un cansancio profundo, más fuerte que toda impaciencia, lo aferra. Deja de maldecir su castigo, cesa de acusar a los dioses, de amenazarlos, no espera más ningún liberador. Todos estos elementos del mito desaparecen. Queda de Prometeo su cansancio y su nostalgia: hacerse uno con la sólida, inmóvil roca, hacerse uno con el absoluto olvido que en ella se custodia. Y el águila, y los dioses mismos, se hunden en este dolor que lentamente, con los años, se petrifica.

Kafka ha captado la íntima afinidad de las figuras de Prometeo y Niobe, tanto como para asignar al Titán el mismo destino que a la Madre.⁷⁴ El *extremo* mito de Prometeo —el que Kafka 'transmite'— no habla de retornos perennes a lo divino, sino de un sufrimiento capaz de concentrarse en sí mismo hasta llegar a ser piedra y así olvidarse. A los ojos de Niobe, que se transforma en la montaña, las imágenes cesan. El grito lacerante por la desmesurada herida que la envidia de los dioses le ha infligido, calla. Sus hijos tornan a ella, en el per-

74. Cfr. A. Kerényi, "Niobe", en *Miti e misteri*, edizione a cura di A. Brelich, Torino, 1950.

fecto silencio, en la roca que ahora ella es. Sólo este silencio puede custodiarlos. Pero no sólo Niobe se petrifica, sino que incluso los hombres que han asistido a la matanza se transmutan en piedras. Apolo había golpeado a los hijos de Niobe, y Artemisa, *diosa de la caza*, a las hijas. Prometeo, Niobe, habían desgarrado la venda de la Justicia cósmica. A través de este desgarró habían irrumpido aquellas figuras. La imagen desnuda de las mismas petrifica. Prometeo, Niobe, habían osado desafiar la mirada relampagueante que la venda escondía, *pero de la cual también protegía*. Necesaria hybris del interrogar, para quien navega en las ínfimas regiones de la muerte, para quien comparte de la inmortalidad solamente el destino de supervivencia, destino que necesariamente conduce al horror de aquello que se revela. Como única salvación permanece el "inexplicable" silencio de la roca. La nostalgia del silencio aparece, entonces, como resultado de ambas dimensiones: la del horror que suscita el manifestarse de la Justicia como *diosa de la caza*, y la de la insuprimible pena del preguntar. Es necesario preguntar por qué esa Justicia está vendada, es inevitable desear el más profundo silencio frente a las imágenes que Prometeo y Niobe revelan, aún cuando aquella venda es puesta a prueba y, finalmente, reducida a fragmentos.

Permanece la inexplicable roca. Más potente que los gritos de Prometeo, que las lágrimas de Niobe, que las flechas de los dioses, que nada pueden contra ella. Permanece, como el silencio de las sirenas⁷⁵, que es más terrible que cualquier canto. Se puede resistir a su canto, se puede tal vez huir de la caza de los dioses, pero nada se puede contra este silencio. Tal vez Odiseo lo había comprendido, y para no ganarse la ira de la diosa del destino había fingido no entender, se había hecho atar al mástil de la nave y tapar las orejas con cera, como si pudiese creer en esos medios infantiles. Tal vez él había verda-

75. F. Kafka, "Das Schweigen des Sirenen", en *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 58 [trad. esp. "El silencio de las sirenas", en *Relatos completos II*, ed. cit., pp.149-150].

deramente logrado escuchar este silencio, el silencio donde ya ningún horror puede perseguirnos, ninguna imagen recrear el juego de la impaciencia, de la pregunta, de la flecha que lanzamos y de la que somos el blanco. Pero, aunque lo hubiese oído, jamás habría podido hacerlo audible. Si aquel silencio fuese audible, retornaría como retornan todas las imágenes. Si él hubiese confesado haberlo oído, habría sido súbitamente golpeado por la Némesis de las imágenes. Por lo tanto, la roca permanece *inexplicable*. Sólo es posible decir que su silencio no es *madriguera*, ya que en la madriguera resuena la intención de escapar, de esconderse, y por tanto se muestra el esquema de fin, que Niobe ignora, y del que Prometeo está ahora cansado hasta el olvido. Como la roca, este silencio se da, se muestra. Ninguna dimensión oculta, secreta, sublime. Todo lo oculto se ha disuelto despiadadamente con la venda que lo velaba. Este silencio está igualmente presente en la sólida roca, y, al igual que ella, es inexplicable. No es producto de nada y por nadie ha sido ideado, él se abre como un mundo, y es, antes que nada, inaferrable discursivamente, y sin embargo es *en* cada palabra. Es el pianissimo imperceptible que acompaña a todo sonido y del que todo sonido proviene. Es el movimiento inadvertido del que nace cada *momentum*, la detención, la demora que cada paso presupone. Este silencio, *si* pudiese distenderse, *si* pudiese absorber en sí toda imagen, como la roca Prometeo, como la roca Niobe, pondría fin a nuestra muerte aparente. Él sería la forma de aquella Muerte que en vano persigue la vida: respuesta, Tierra prometida.

La leyenda intenta explicar este inexplicable. Está obligada a hacerlo: la narración, el inexhausto *mythein* no pueden hacer otra cosa.⁷⁶ Pero justamente porque ella proviene de

76. Aquí está la necesaria 'culpa' de la escritura: transformar la verdad en imágenes (Baioni, *op. cit.*, p. 105). De aquí la inagotable (¡puramente posible!) nostalgia de Kafka por "aquel libro sobre nada, de argumento casi invisible", que ya su Flaubert soñaba (C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, 1984, p. 19) [trad. esp., *El anillo de Clarisse*, trad. de P. Estelrich, Barcelona, Península, 1993, p. 28].

un fondo de verdad, toda su explicación debe nuevamente terminar en lo inexplicable: la roca, el silencio. Ya que toda verdad, *a-letheia*, proviene del 'fondo' inagotable del silencio y del olvido; *lethe* es olvidar tal 'fondo', olvidar silencio y olvido, significa destruir el fondo mismo de la verdad, significa confiar en las imágenes, a las cuales estamos encadenados como Prometeo a la roca, significa cambiarlas por la misma verdad. Pero reconocer que las imágenes provienen del 'fondo' de la verdad no es ilusionarse con que ellas terminarán por ser desveladas, sino más bien lo opuesto: intuir las como signos de lo inexplicable, ya que el fondo improductible de la verdad del que toda imagen proviene, es el silencio que se da, que se muestra a sí mismo en la palabra. Un silencio que no responde, como responden los ídolos, y que como la roca Prometeo y como Niobe, custodia todo sufrimiento, toda espera, toda impaciencia, todo cansancio, sin consolarlos, sino concentrándolos a quintaesencia inalterable, fijándolos *sub specie aeternitatis*. De esta materia está hecha, a veces, la *simple* palabra de Kafka.

III LA BOCA DE MOISÉS



Una *Sage* que intenta explicar lo inexplicable y que a lo inexplicable debe retornar, justamente porque proviene de un fondo de verdad, es también el *Moisés* de Freud.¹ Él no se limita en absoluto a agregar un nuevo texto a la tradición de la literatura hagádica², ni tampoco solamente a interrogar desde el interior algunos de sus elementos, sino más bien, exactamente como en Kafka, critica su posibilidad misma, no la desarrolla o corrige, sino que la interrumpe, la decide. El éxodo que él desea emprender no es ya aquel éxodo *de la* tradición, sino el éxodo *de ella*. Freud quiere perderla, o, mejor dicho: él muestra cómo la forma de esa tradición coincide con la pérdida del Texto, con el hundimiento del Origen, cómo ella se desarrolla *en* tal olvido. Las dudas, las angustias que atormentan a Freud durante la redacción de los *trechos* del *Moisés*³ son huella y reflejo de los continuos desplazamien-

1. S. Freud, *Der mann Moses und die monotheistische Religion: drei Abhandlungen* (1939), Vol IX, *Studienausgabe*, Frankfurt a. M., 1982, trad. it. *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, a cura di P. C. Bori e G. Contri, Torino, 1977 [trad. esp. *Moisés y la religión monoteísta*, en S. Freud, *Obras completas*, trad. de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, tomo XXIII].

2. Así, por el contrario, sustancialmente lo interpreta M. Robert, *D'Oedipe à Moïse*, Paris, 1974, p. 273, que polemiza con el conocido libro de D. Balkan, *Freud e la tradizione mistica ebraica*, trad. it. de V. Di Giuro, Milano, 1977, interpretación totalmente rapsódica de las pretendidas ascendencias cabalísticas del análisis freudiano.

3. P. C. Bori, "Una pagina inedita di Freud. La premessa al romanzo storico su Mosè", en *Storia contemporanea*, 1, 1979. En este importante ensayo, Bori

tos y contradicciones de los que la tradición está entretejida. Escritura fragmentada, construida a través de agregados sucesivos en conflicto entre ellos, constelada de interrupciones, repeticiones, lagunas: todo esto es la escritura de Freud, pero como índice y revelación, al mismo tiempo, de la condición misma de la tradición, condición ya no más ocultable, condición que ninguna piedad religiosa es ya capaz de esconder. Pero este resultado no está en absoluto en continuidad con la tradición que revela, sino que, más bien, la interrumpe, ya que impide su sentido esencial: la posibilidad de confiarse en ella, de estar en su raíz, de tener con ella una relación religiosa. Si hay escritura dominada por la impaciencia, si existe *hybris* interpretante, ésta es justamente la del Moisés de Freud: solamente algún indicio, un esquema general (el analítico de *Totem y tabú*), debería fundar una interpretación del mono-teísmo hebreo, de sus orígenes, de su relación con el cristianismo. Sin embargo, esta desmesurada pretensión pone al desnudo la imposibilidad de remontar a fundamentos ciertos, los únicos que permitirían su realización, es decir que pone al desnudo la desmesurada pretensión de la tradición, y termina por indicar lo inexplicable en lo que ésta última necesariamente termina (y desde lo cual se origina).

La inquietud constitutiva de esta obra, más aún que en la "Advertencia" londinense de junio de 1938, se manifiesta en el fragmento del 9 de agosto de 1934, *Der Mann Moses*, prefacio de la proyectada y jamás realizada 'novela histórica'. El estudio del carácter de Moisés habría requerido, dice Freud, como fundamento propio, un material cierto de documentación. "En cambio, nada de lo que se ofrece a disposición sobre el hombre Moisés puede considerarse confiable [zuverlässig]". Se trata de una tradición, proveniente de una sola fuente, fijada por escrito probablemente demasiado tarde

ha publicado por primera vez el texto del prefacio inicial (fechado el 9 de agosto de 1934) a la proyectada "novela histórica" sobre Moisés. Las citas que siguen están extraídas de este breve texto.

("zu spät"), no sólo reelaborada varias veces, sino también *deformada* ("entstell": desplazada, desarraigada) por diversos influjos. La tradición –que es el único material a nuestra disposición– parece así tornar desesperado todo intento de interpretar esta figura. La tradición, de fundamento de la interpretación, o en unidad con ella, se transforma casi en una corriente que, mediante 'seducciones' o desplazamientos sucesivos del Texto, termina por hacerlo irreconocible. Ella está destinada a hacer inexplicable su mismo fondo de verdad. En este contexto, la interpretación como desvelamiento de ese fondo está verdaderamente sin esperanzas, "hoffnungslos", ya que nunca la interpretación podría lograr intuir aquello que la tradición misma ya ha disuelto. En el fragmento que estamos examinando, Freud no vuelve a proponer, de ninguna manera, una concepción exhaustiva del interpretar; mucho menos podría pensar en una renovación de las formas de aquella tradición, con el objeto de agregar su personal *Sage*, ya que es del todo evidente que él no se sitúa en absoluto en este punto, sino que la afronta como un material difícil, contradictorio, del que busca por todos los medios huir. Situación *híbrida*, en la que naturalezas en verdad diferentes se confunden inextricablemente: la interpretación, en tanto constreñida a fundarse sobre materiales constitutivamente no confiables, no será 'verdadera' interpretación; el relato, en tanto tensado hacia la interpretación, no será 'verdadero' relato. Irrealizable la interpretación del 'auténtico' hombre Moisés, irrealizable una nueva leyenda que continúe la tradición, un nuevo Moisés 'de los sabios'. La escritura merodeará entonces, ella misma errante, entre los fragmentos de la tradición, buscando puntos de apoyo, intentando colmar sus lagunas, en fin, "dando la preferencia a toda hipótesis a la que se pueda adscribir la mayor *verosimilitud*" (cursiva nuestra). La forma de interpretación de la que aquí se trata tiene entonces que ver con lo verosímil, no con lo verdadero, ya que ella está obligada a usar el material de la tradición, que constituye la

Entstellung del Texto originario. Precisamente esta dimensión híbrida es denominada por Freud "una suerte de novela histórica". Lo que en ella pueda afirmarse no coincidirá jamás en ningún caso con la 'verdad', sin embargo, no se le podrá negar a priori algún "Wirklichkeitswert", algún valor de realidad, ya que, indagando lo verosímil en la tradición, se puede encontrar lo realmente acontecido. Sólo que este valor es absolutamente *indeterminable*, ningún método seguro puede conducir allí: es *posible* que lo verosímil constituya una huella de lo real, una supervivencia del mismo. La investigación, a diferencia de la forma literaria, excluye lo fantástico, intenta desgarrar la 'venda' de los mitos nacionales y religiosos que han revestido lo realmente acontecido. Por esto se habla solamente de *una suerte* ("eine Art") de novela histórica. Pero los materiales con los que se topa, y que constituyen su *problema* ineludible, son siempre aquellos mismos mitos u otros conectados a ellos. Jamás se podrá afirmar con certeza que su análisis haya alcanzado realmente un valor de verdad. Y por otra parte "la verdad es a menudo muy inverosímil y los medios efectivos de prueba sólo en medida exigua pueden ser sustituidos por deducciones y conjeturas". *Indeterminable* es, entonces, no sólo el valor de verdad del híbrido "una suerte de novela histórica", sino, mucho más profundamente, la relación misma entre verdad y verosimilitud, aquello que podía parecer un límite solamente de la 'novela histórica' (su tener que moverse a través de deducciones y conjeturas) se revela como un pasaje obligado de la misma búsqueda de la 'verdad'. En otros términos, la *Entstellung* no se refiere simplemente al movimiento de la tradición, sino que la 'verdad' misma puede darse solamente en el laberinto de esta última. No existe aquí un Texto *asegurado* frente al movimiento 'desplazante' de la tradición, y no sólo por la razón del hecho de que la tradición resguarda aquel texto, sino, más esencialmente, porque permanece del todo *indeterminable* ya sea la medida en la cual ella lo 'centra', ya sea cuántos "efectivos

medios de prueba" pueden realmente ser sustituidos por deducciones y conjeturas, y viceversa.

El cuadro dramáticamente problemático del fragmento del '34 no cambia sustancialmente en la "Advertencia" de 1938.⁴ Se abandona el término 'novela histórica', por su impropiedad y equivocidad, pero el problema que ésta implicaba permanece intacto. En el fragmento citado no se habla en verdad de una 'fantasía' libre de colmar a su antojo los vacíos de la memoria histórica, ni de la subordinación de la verdad a intereses nacionales o apologeticos. Las dudas, las angustias que atormentan a Freud derivan de cuestiones de otra complejidad bien diferente: ¿cómo puede afirmarse plenamente la pretensión de 'verdad' tratándose de materiales tradicionales? Pero, ¿cómo puede darse 'verdad' fuera de la *Entstellung* continuamente operada por la tradición misma? ¿En qué cielo, separado de las contradicciones, aporías, agujeros que forman la tradición, debería habitar la verdad? Todavía en el tercer ensayo Freud explicita la pregunta: nuestro procedimiento, dice él, que consiste necesariamente en seleccionar en el interior de la tradición lo verosímil (exactamente los términos del fragmento del '34), no puede ofrecer ninguna seguridad de encontrar la verdad ("keine Sicherheit gibt, die Wahrheit zu finden").⁵ Él está distante de la 'verdad' como cualquier otro fragmento de la tradición, la diferencia radical con ésta consiste en su reconocer tal distancia, en su explicitar la distancia como elemento constitutivo propio. Al tener que proseguir la *Entstellung* de la tradición, el texto de Freud pertenece a la misma, pero al reconocerla como tal, al desposeerla de cualquier función segura de verdad, no sólo renuncia a la misma, sino que la pone en cuestión. Interrogación tanto más radical cuanto más llevada adelante desde el interior de la misma tradición, distancia tanto más grande, cuanto más próximas y afines son las dimensiones que aquí se

4. S. Freud, *L'uomo Mosè*, cit., pp. 63-67.

5. *Ibid.*, p. 117.

separan. La empresa "ni agradable ni fácil" a la que Freud se apresta, no consiste por esto, esencialmente, en el quitar a Israel el más grande de sus hijos, no consiste en su contenido específico, por más lacerante que el mismo sea, sino en el denunciar a la tradición como la *Entstellung* que impide cualquier pretensión de 'verdad', cualquier operación recompositiva de un centro, de un Texto, de un Origen. Pero, he aquí el punto: este mismo movimiento que separa violentamente de la tradición, hace también imposible una interpretación exhaustiva de los materiales que ella en cualquier caso ha transmitido y que sólo ella custodia. La misma crítica de la tradición torna irrealizable un fundamento de la interpretación y entonces la forma de la tradición separada, su escritura, tienden a superponerse al espacio de la escritura que ha decretado su falta de fundamento. Aquello que aparecía como contradicciones, aporías, agujeros de la tradición, deviene la forma misma de la escritura interpretante. La *Entstellung* que parecía el movimiento específico de la primera deviene también el procedimiento de esta última: un continuo juego metafórico confunde toda 'topografía' cierta entre materiales analizados y forma del análisis.⁶

La tradición es la escritura de los continuos desplazamientos, del éxodo interminable al que Moisés ha dado inicio. Ella registra las huellas, los fragmentos de esta dispersión. En ella todo rasgo se re-trae en otro, todo signo remite a otro, re-velando el Origen. Se pertenece a la historia de esta *Entstellung* solamente renunciando al desvelamiento de la 'primera vez'⁷, pertenencia y renuncia ocupan el mismo espacio. Se pertenece a la escritura de la tradición solamente

6. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975, pp. 312 ss., trad. it. *La scrittura della Storia*, a cura di A. Jeronimidis, Roma, 1977 [trad. esp. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993]. En este capítulo de su obra, titulado "La fiction de l'histoire", de Certeau desarrolla una interpretación compleja del texto freudiano, interpretación que he tenido aquí constantemente presente.

7. J. J. Goux, "Les iconoclastes", en AA.VV., *La psychanalyse est-elle une histoire juive?*, Paris, 1981, p. 87.

inscribiéndose en la *pérdida* que ella testimonia, el éxodo es perenne recrearse de la pérdida, presencia que perennemente se desvanece. La tradición *quiere* tal pérdida. Por esto, su diferencia del texto freudiano no consiste en este *querer* la pérdida. En su tender a su propio puro posible, la tradición debe querer el desplazamiento continuo, la migración, es decir, la pérdida. La diferencia consiste en el hecho de que en Freud la dimensión de lo posible puro está absolutamente 'superada' (para él, ella pertenece a la 'mitología' del pueblo), y que el acto que reconoce la pérdida (aquel mismo acto de la escritura) deviene, por esto, fin para sí mismo. El desplazamiento último y decisivo que Freud opera es el desplazamiento de la tradición en cuanto tal del 'lugar' de su posible, del 'lugar' de aquella ausencia que había sostenido y significado su historia completa. El desarraigo de esta esencia, de este no-aún, es el cumplimiento de la tradición misma en tanto *Entstellung*, pero cumplimiento según toda la pregnancia del término: *fin perfecto*. Es frente a tal *Vollendung* de la historia de la tradición que Freud está atravesado de temor y temblor: ¿cómo puede él estar en lo cierto? ¿Qué derecho tiene de manifestarla él, que no ha pertenecido jamás verdaderamente a esa historia? ¿Cómo puede juzgarla sin haberla padecido desde adentro? Una vez más, lo que está en juego no es la figura de Moisés, en tanto origen 'hacia el pasado' de la historia judía, sino la posibilidad misma de esta historia, como movimiento-éxodo *orientado*, como migración interpretable según la verdad, *Entstellung que tiene raíces*. Retorna la pregunta de Rosenzweig, y a la pregunta, como en Kafka, a pesar de las intenciones de Freud, a pesar de la 'declaración' de apertura del primer ensayo, no responde más que su desarrollo, que el interminable juego de sus variaciones, que la necesidad del preguntar.

La continua pérdida de lugar que la escritura de la tradición representa, se cumple en la pérdida de la propia raíz, según las dos dimensiones propias de esta última: origen y aún-no, inicio y meta. Texto perfectamente desesperado, el *Moisés* de Freud

desposee al migrante de toda propiedad. La vastedad misma de su andar, los interminables giros de su existencia, no testimonian más que la fragilidad y debilidad de sus fundamentos. 'Procedimiento' verdaderamente kafkiano: es un vacío originario el que impone la necesidad del incansable migrar. El fundamento es erradicado, traduciéndolo en un otro de sí, en un espacio extraño, más bien, en lo Extraño por excelencia. Gesto más que iconoclasta: el migrante no pierde solamente la imagen tradicional de la propia raíz, no es el hecho de tal pérdida lo que lo angustia, sino el que estas imágenes retornen con el rostro del Otro. No sólo él es radicalmente desposeído, sino que lo es de modo tal que pierde incluso toda esperanza de poder de nuevo identificarse con aquello que ahora se le presenta como origen.⁸ Su historia tiene un origen, pero en Otro de sí. La pérdida que su tradición repite es al mismo tiempo radical imposibilidad de cualquier reapropiación, la pérdida, finalmente, no resguarda ésta u otra figura, sino la realizabilidad misma de un *propio*. No es que, simplemente, 'no existe origen', sino que 'el origen es lo Otro', no es que, simplemente, 'no hay propiedad o identidad', sino que el migrante mismo está dividido en sí mismo, repite en sí la tradición como dislocación perenne, y el origen como alteridad. No puede poseer ningún *propio*, no tanto porque no tiene origen, sino porque su origen es del Otro: de este modo su tradición, dislocándolo perennemente, esto es, traduciéndolo en otro de sí, consignándolo al Otro, repite el movimiento inicial. La escritura rememora esta pérdida que precede a toda pérdida, ella no tiene lugar o tiempo determinado, no acontece en un punto indicable. El migrante comparece históricamente ya desposeído, ya signado por una 'identidad' que es *del* Otro, y esto explica su historia como dislocación, su movimiento como desarraigo.

La figura que 'funda' al judaísmo pertenece al espacio del cual él se separa para manifestarse: la figura fundadora es la

8. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, "Le peuple juif ne rêve pas", en AA.VV., *La psychanalyse...*, cit., hablan de "identidad de una dispersión", p. 76.

separación misma. 'Fundante', para este pueblo, es la escisión de su identidad. Esto es verdad incluso para Moisés: también el había perdido la patria, también él desarraigado. Este pueblo no está solamente 'fundado' sobre el Otro, sino sobre un Otro a su vez dividido, escindido. Toda la historia narrada por Freud parece como aferrada en un vértigo de sucesivas fracturas, subdivisiones, decisiones (un Moisés sin patria, dos Moisés, dos dioses)⁹, de las cuales la primera, la del que emigra de todo origen *propio*, no representa más que una de la secuencias. La 'pérdida' de Moisés no hace más que abrir un vacío, desde el que se origina un vórtice que hunde toda la tradición: la unicidad de su monoteísmo, la de su sangre y su lengua, el sentido del propio Fin. Este último aspecto permite comprender de la mejor manera la desesperada tensión del texto de Freud: la liberación del Padre, que él ha osado intentar, el asesinato ritual de fundación, que él ha querido rememorar, exigen expiación.¹⁰ La muerte viene al mundo con aquel 'originario' acto de dislocación que pone en el Otro lo propio de este pueblo, y en la contradicción su identidad. En tanto escritura de la pérdida, del desaparecer, el éxodo es también escritura de la muerte, hasta la supresión de aquella misma alteridad que le ha dado inicio. El asesinato del Padre casi parece, en la economía del análisis freudiano, un alucinado intento, por parte de la 'horda' de los hijos, para reconquistar un propio, suprimiendo al Otro que les ha impuesto la migración, la dislocación, la *huella* solamente de Dios. Pero en el judaísmo el mecanismo de la *Entstellung* funciona también a propósito de este gesto: el judaísmo *re-mueve* el acto de la supresión del Otro fundador. Con inexorable coherencia, la dislocación se manifiesta también allí donde la misma debería haberse eliminado. La posibilidad de

9. S. Freud, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 61.

10. J. P. Winter, "Sur 'Moïse': psychanalyse de l'antisémitisme", en AA.VV., *La psychanalyse...*, cit., p. 221. Pero incluso este autor toma el *Moisés* como un texto talmúdico, escrito -agrega- por alguien que ignora la tradición talmúdica sobre el tema.

suprimir la dislocación es infinitamente removida, dislocada. El Otro es así mantenido, celosamente custodiado como *lo* propio más íntimo, y con obstinación se niega su asesinato, o la intención de matarlo. Esto señala la victoria del Padre sobre la "sensibilidad" materna, la reafirmación de la *Geistigkeit*, de la espiritualidad paterna, destinada a desarrollarse cada vez más en el curso de los siglos "zu einer Religion der Triebverzicht¹¹", hacia una religión *ética*, hacia una religión de la *razón práctica*, fundada en la renuncia pulsional. La misma misión de este pueblo, el ser portador de una religión universal de la razón, es relacionada por Freud con el mecanismo de la *Entstellung*, es decir que su mismo Fin no parece más que una forma diferente de la interminable migración-dislocación a la cual él está cons-treñido.¹² La religión del Padre se 'funda' sobre la re-moción de la supresión (extrema dislocación) de aquel Otro, que nos ha guiado-obligado al éxodo. La afirmación de tal religión no puede, por esto, representar el Fin, la tierra prometida, ya que se basa sobre las mismas premisas de la migración en cuanto tal.

Quien tiene la fuerza de imponer el retorno de lo removido*, quien pone al desnudo el insuperable movimiento de dislocación que pretendería fundar la religión del Padre, puede afirmarse históricamente *contra* ella. Extremo pasaje de la desesperación freudiana: la escritura de la ausencia y

11. S. Freud, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 135.

12. Freud 'trabaja' aquí la *Entzauberung* de la tradición de la "religión de la pura razón", que culmina en el magisterio de Cohen con la remoción de su remordimiento.

* Como al lector en lengua española, acostumbrado a la traducción de la expresión freudiana "Wiederkehr (o Rückkehr) des Verdrängten" por "el eterno retorno de lo reprimido", le puede sonar extraño el término "removido" (*rimosso*) en este lugar, es necesario aclarar que las traducciones al italiano de Freud han utilizado este participio pasado del verbo "rimuovere" (remover). Lo "removido" es aquello que ha sido excluido de la conciencia hasta ser olvidado, por ser fuente de angustia o culpa. Mantenemos el término "removido" en virtud del desarrollo de esta noción que se viene realizando desde el primer capítulo, con la *Abschaffung* de Rosenzweig. [N. de la T.]

de la pérdida es también aquella que *des-centra* la historia de este pueblo. No se trata simplemente de dislocación, sino de una dislocación progresivamente descentrante. Quien llega a admitir el haber cometido el homicidio del Padre y a *arrepentirse*, y a resarcirlo (¡supplicium!) a través de la muerte del Hijo, y a imaginar la propia absolución gracias a tal sacrificio, puede también no mantener “la altura espiritual sobre la que se había elevado el judaísmo”¹³, puede también volver a hacer prístinas “muchas figuras divinas del politeísmo”, puede también constituir, en ciertos aspectos, “una nueva victoria de los sacerdotes de Amón sobre el dios de Ekhnatón”, pero representa, de todos modos, la ‘verdad’ del retorno de lo removido, desgarrar, lacera para siempre la extrema dislocación operada por la escritura del judaísmo, demuestra su *ausencia* de fundamento. Desde este punto de vista, “el cristianismo fue un progreso, y desde entonces la religión judía ha sido en cierto modo un fósil”. También esta pérdida extrema se opera en el interior de la identidad judía: es Pablo, un judío, quien remueve la remoción, quien representa el ‘pecado’ removido. Y es todavía un judío (Freud) quien debe volver a recorrer con temor y temblor todo este suceso, despiadadamente, sin consolación, profundizando el análisis en el cuerpo del ‘amado’, desposeyéndolo, en fin, de la propia esperanza, más bien: condenándolo a la mera supervivencia (como una suerte de *fósil*). La pérdida del origen propio se transforma, finalmente, en la pérdida del sentido mismo, de la decibilidad misma de la Meta, ya que: ¿qué Meta puede pretender una religión sólo sobreviviente? ¿Cómo podría oponerse al bárbaro-progresivo retorno de lo removido? ¿Cómo legitimar la propia ley, esa cuya historia se desarrolla en el signo, bajo la estrella del desarraigo y de la dislocación? “El antiguo Padre divino se retiró detrás de Cristo”, pero todo rasgo era un re-tirarse hacia un Origen ya inaferrable para aquella religión del Padre. “Pa-

13. S. Freud, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 100. Las citas que siguen están tomadas de las pp. 97-102.

blo, el continuador del judaísmo, fue también su destructor", pero auto-destructivo era ya cada momento del judaísmo, en tanto 'fundado' en lo Otro de sí, en tanto manifestación de lo *im-propio*. La 'victoria' del cristianismo como cumplimiento del movimiento de la Enstellung judía.

La figura freudiana del Moisés constituye el polo opuesto de la Estrella de Rosenzweig. Pero los dos polos juntos determinan una polaridad, son como prisioneros uno del otro. El espacio de ambos es el del éxodo de toda tierra, de toda *Muttererde*, de la pérdida de la lengua materna, de la continua dislocación de la misma. Pero la escritura mosaica es, en Rosenzweig, justamente la raíz de este perenne error, su propio inalienable. Y ella le garantiza, al mismo tiempo, el siempre-será. La figura del Padre representa la *identidad* de estos hijos errantes, y también la Meta que ellos deben reintegrar a través del propio 'trabajo'. Para Freud, esto significa remover aquel terrible delito —el homicidio del Padre— perpetrado por el igualmente terrible descubrimiento de la alteridad del Padre, y por tanto el hecho de que, lejos de constituir nuestro propio inviolable, Él representa su ausencia, su pérdida, su desposesión radical. Rosenzweig, desde el punto de vista freudiano, opera una reintegración del Padre "en sus derechos", lo que ciertamente significa "un gran progreso" ético-espiritual, una extraordinaria victoria de la *Geistigkeit* sobre los sacerdotes de Amón, victoria que no puede ser definitiva, sino que, más bien, presupone la interminabilidad del movimiento dislocante-desarraigante, ya que se basa en el *permanecer* de la remoción. La 'liberación' de la remoción, la 'liberación' de los contenidos removidos, desgarrando su 'venda', hace irrumpir, es verdad, lo bárbaro-idolátrico, pero es condición, al mismo tiempo, de la admisión de la culpa, de la plegaria del perdón, del *supplicium*, de la redención. Y esto *desplaza* —extrema dislocación— el éxodo hebreo, y la huella del Padre que en él se sigue.

Pero, ¿por qué los judíos no han logrado participar en la 'confesión'? ¿Por qué ellos no quieren 'arrepentirse'? ¿Por qué,

obstinadamente, no quieren admitir la culpa, haciéndose cargo de ella, de ese modo, trágicamente? A todo esto Freud no responde. Mucho menos responde sobre por qué justamente él, desvelador de aquella remoción, quiere, por el contrario, hacerse cargo de la misma. Freud no invita ni siquiera por lejanísimas alusiones a adherirse al campo de los "vencedores". Intenta reconocerlo objetivamente, pero en su descripción transluce que de ese campo la Justicia ha huido. El mismo modo en el que él 'traduce' el término cristiano de redención podría también ser leído como una máxima, paradójal y blasfema al mismo tiempo. Y sus acusaciones de idolatría son perfectamente ortodoxas desde el punto de vista de la tradición teológica hebrea, incomparablemente más ortodoxa (y previsible) que la crítica rosenzweigiana. La interpretación de Freud, en el momento mismo en que reconoce el mecanismo dislocante de la tradición, de la historia de este pueblo, no libera, ni intenta liberar del mismo. Reconocer el contenido aquí removido no cura en absoluto, sino que nos reasigna a su dominio. Pertenece de nuevo a ese espacio de la remoción, que la interpretación parece querer separar. A esta altura, se ilumina el Freud *trágico* del *Moisés*: es posible *pertenecer* sólo a lo que se ha *perdido*. El análisis reconoce el movimiento de la dislocación-remoción, *y su cumplimiento*: a tal movimiento, ahora, *se quiere pertenecer*. No se pertenece sino a una huella que desaparece, a una ausencia, a una pérdida. Llegados a la *crisis*, que parecería indicar la necesidad del pasaje, de la *metanoia*, al campo del Redentor, llegados para indicar en este campo el inevitable 'progreso': *aquí se decide* por la remoción misma, que ahora es, sin embargo, memoria conciente, tradición reconocida, que ahora ya no puede llevar 'venda', no puede ya más fingirse raíz, ni siquiera errante raíz. Aparente inversión de conclusiones que parecen forzadas, pero en realidad desesperada coherencia del texto: este pueblo pertenece a la huella de una ausencia, a un Silencio: ¿cómo 'arrepentirse' de eso? Pertenecer no suena aquí como 'identificación', sino que, por el contrario, se pertenece

al Otro solamente. Ya en la figura del Moisés había surgido esta relación. Ahora, esto se radicaliza con paradójal violencia: se pertenece no sólo a lo que disloca, traduce-traiciona, remueve, sino a lo que en tal movimiento *se pierde*; no sólo este movimiento renueva la renuncia, la pérdida, sino que el movimiento mismo es pérdida en sí, está perdiéndose en cuanto tal. Se pertenece a aquello que desaparece. Se puede pertenecer solamente a aquello con lo cual jamás podremos identificarnos, no sólo por que es Otro, sino porque es Otro disuelto en la misma fuerza de la remoción que operaba, Otro *desarraigado* de todo encanto, de toda potencia fascinante. Pero así, finalmente, ahora, *puro*: removido de toda inconsciente remoción, *querido* en su interminable dislocar, *buscado* en y por la pérdida que continuamente promete y produce. El movimiento que Freud inicia no podría aquietarse en la figura de una redención acontecida, de un 'arrepentimiento' que ponga fin al éxodo-exégesis, que reconozca un espacio definitivamente resuelto, que dé respuesta. El movimiento freudiano llega a alcanzar este espacio como dislocación extrema de la tradición judía, pero para dislocarse de ese espacio de nuevo y *decidirse* por el del vencido, de la pérdida, del Otro más extremo. Este espacio -criatural en el sentido más 'perdido' del término- custodia la interminabilidad del puro pertenecer.

Es *puro* el pertenecer que pertenece a una ausencia, a una pérdida, que avanza por un camino que está destinado a extrañarse. El estatuto del avanzar de la tradición es el no arribar a una meta, no alcanzar metas. El sentido de este avanzar reside en sí mismo, en tanto es recorrido, en tanto solamente-éxodo. Él se dice a sí mismo, y *se pertenece*, pertenece a la dislocación y a la pérdida que en él se renuevan, y que ellas re-crean. Este avanzar que continuamente parece interrumpirse, morir, desviarse, 'camina', por esto, aún una vez más, *siempre una vez más*, y por tanto más allá del mismo campo del vencedor. Éste contiene *en sí* desde siempre la propia derrota. Reconocer esta dimensión suya no puede significar ni redimirlo de ella, ni

anular su 'identidad', ya que la identidad de este avanzar está desde siempre en relación con el Otro, 'identidad' del Otro. La meta identifica, en la meta alcanzada el juego del Otro calla, la respuesta está dada. Pero el movimiento del texto freudiano es afín, por el contrario, al avanzar del Moisés de Kafka. No hay meta aferrable allí donde la identidad está escindida, más bien, es escisión, ruptura, *lo uno y lo otro*, ni tampoco es concebible respuesta identificante, sino más bien solamente la necesidad, el no poder nunca desaparecer del interrogar, *que es puro recorrido*. Y a ello pertenecemos, de manera invencible.

También en Kafka se pertenece solamente a la voz que se esfuma, al lugar que desaparece. Más profundamente aún, se pertenece al silencio, del que la palabra es huella desesperada. Al sustraerle a Moisés la identidad de la lengua, Freud no cumple solamente aquel acto inicial de dislocación desde el cual se *precipita* todo su análisis, sino que indica también la nostalgia del silencio en la misma figura fundadora. Aquello que ha dado la Lengua (la Lengua sagrada e indestructible de Rosenzweig) se revela como una figura del silencio: el silencio está en la 'identidad' misma de esa Lengua, no es por eso simplemente el solo silencio de la respuesta, sino una dimensión del mismo interrogar, una detención en su mismo avanzar. Y entonces, a este avance-detenimiento, a esta palabra-silencio pertenecemos, mejor dicho: al espacio desierto (despojado de toda posibilidad de imagen) del *trecho* que los separa-une. A este desierto pertenecemos, de manera invencible. "Pero en el desierto Uds. son invencibles" ...

Este es el *trecho* que separa-une el Moisés de Freud al de Schönberg.¹⁴ Las dos figuras parecerían aún más lejanas de lo

14. Para la historia de *Moses und Aron* (la traducción italiana de E. Castellani del texto está en A. Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, cit.), me remito a Stuckenschmidt, *Schönberg, Leben, Umwelt, Werk*, cit.; para la génesis de la obra, en especial para las fuentes musicales, cfr. el estudio de Pamela C. White, "The Genesis of Moses und Aron", en *Journal of the A. Schönberg Institute*, VI, 1, 1982.

que ya parecieron el Padre freudiano y el de Rosenzweig: el Moisés de Schönberg parece *cierto* de su origen, parece dirigirse a una meta definida, de cuyo valor absoluto no es lícito dudar. La reivindicación de la *Geistigkeit* hebrea domina, por así decir, los contenidos removidos con gesto soberano, como aquel gesto de Moisés que derriba al becerro de oro, que impide a su pueblo 'sedarse' con la nostalgia de Egipto.¹⁵ Y aquel lugar común concerniente a la contraposición entre Moisés y Aarón ¿no insistiría, tal vez, aún sobre la pureza e *identidad* de la Ley contra todo compromiso? ¿No es la figura de lo *idéntico* aquello hacia lo cual Moisés arrastra, venciendo las resistencias idolátricas, superando los espacios de sus múltiples dioses y lenguajes? Visión esquemática y reductiva, por un lado, absolutamente errónea, por el otro. El Moisés de Schönberg está aún más profundamente *despojado* que los de Kafka y de Freud. Aquí la tragedia de su no ser en ninguna lengua constituye la ópera en su totalidad. A ninguna figura precedente la palabra le ha faltado tan radicalmente, en ninguna otra 'escena' la pérdida, el movimiento de la pérdida que estructura el trayecto del éxodo, se han expresado con semejante decisión y violencia. La nostalgia del silencio, por esto, aflige a este hombre Moisés con una intensidad que solamente Kafka habría podido escuchar. Pero Moisés no es figura *del* silencio, no se identifica con esta dimensión, ni con la de la palabra plena de la Ley. Pertenece también él a aquella ausencia de un *propio*, a la que obliga la tradición misma de la Ley, del Texto. Esta escisión, esta decisión de la identidad, alcanza en Schönberg la máxima tensión dramática a través del diálogo-polemos entre Moisés y su hermano Aarón. Moisés y Aarón (¡la 'y' de Rosenzweig!) forman *una* polaridad, una dimensión, un orden, en los cuales 'originaria' es la ruptura de la identidad, 'originario' es el movimiento mismo de la dislocación, de la interpretación. Cualquier lectura que separe

15. Para la historia teológica de estos temas, cfr. la investigación de P. C. Bori, *Il vitello d'oro*, Torino, 1983.

de manera abstracta las dos figuras tuerce irremediabilmente el texto schönbergiano. Moisés y Aarón se pertenecen, y por tanto, cada uno pertenece al propio Otro. La dimensión a la que pertenecen es la misma de la pertenencia al Otro, de la identidad que *se pierde*, apenas pensada, no en la estructura dialógica del yo-tú simplemente, sino en la relación con aquello que la hunde, con aquello que la *vence*. Entonces se puede entender cómo la figura del desierto, o bien del *puro* trayecto, se impone en Schönberg con tan obsesiva insistencia, más allá de toda obstinación e impaciencia del tender-a, del tener-en-la-mira. El espacio del *trecho* prohíbe toda representación. Este Moisés reenvía a lo Infigurable aún más netamente que el Ekhnatón freudiano, pero ya sin la más pálida huella de poder reencontrar en este re-tirarse el Origen 'verdadero'. El re-tirarse en lo Infigurable *polemiza* interminablemente con la necesidad del discurrir, del avanzar, del representar. La 'identidad' consiste en este polemismo, que no permite paz, que no conoce término y, por tanto, impide también un fin de la obra.

La obra se interrumpe, en pleno desierto, pero este interrumpirse es su único *propio*. Ella pertenece al trecho que genera intervalos, al *in-stante*. Aarón no es sin el silencio y la nostalgia por el silencio de Moisés, Moisés no es, sino en la obstinación de Aarón. Inseparables que jamás podrán unirse, signo inaferrable y doble, en el que lo múltiple remonta a la unidad-identidad, pero esta misma aparece como polaridad inconciliable. La palabra de Aarón no puede conciliarse con lo Infigurable mosaico, ni este Infigurable representarse en el *Bild* de Aarón. Pero justamente esta recíproca impotencia, justamente este perderse de una en la dimensión de la otra, constituye la raíz de ambas. Cada una pertenece a la dimensión donde ella se *disloca*, se extravía, se pierde. Máxima afinidad en el máximo contraste. Aún cuando se pudiera concluir la obra, ella debería concluirse en el desierto: el alcanzar la meta es inconcebible, por los mismos motivos que lo hacían

tal en Kafka y en Freud, ya que es inconcebible aquella reintegración de la perdida identidad originaria que la meta significa. No existe aquí identidad, no hay aquí Origen: Moisés y Aarón, como veremos, están juntos desde el primer instante (desde el momento mismo del anuncio a Moisés), originario es solamente su *uno-dos*. Los diferentes materiales inéditos del último acto del *Moisés y Aarón* confirman esta tesis: la tierra prometida permanece puro siempre-será. En un importantísimo fragmento de mayo de 1935¹⁶, Moisés desvela a Aarón, antes de que éste caiga muerto, el futuro de su pueblo. Como proyectados por una extraordinaria linterna mágica, aparecen juntos los diferentes pueblos en las diversas épocas: sobre una altura, oscurecida por la sombra de un alto monte, se encuentran los judíos, algunos llevan las ropas del desierto, otros, los vestidos ortodoxos del Ostjudentum. Sus prendas están raídas. Ellos están en la oscuridad, en la miseria, pero leen y escriben, se encuentran y se interrogan. Continuamente otros pueblos y otras razas entran en escena, luchando, matando, robando, y continuamente perecen. Sólo aquel pueblo dura, en su sombra y en su miseria. Y sobre él Moisés alza, imponente, las Tablas de la Ley, para amenazar y proteger. Se trata, inequívocamente, de la Ley *del exilio*. El pueblo de la Ley mosaica es el de la *diáspora*, dura en ella. Aarón "cae muerto al suelo" frente a esta imagen, no frente a aquella de la tierra "leche y miel". Pero su misma palabra estaba confinada en el desierto del exilio, sus mismas imágenes pertenecían a este suelo solamente: imágenes del necesario avanzar, *discurrir*, a las que el mismo Moisés está obligado.

Aarón no tiene 'debilidades' que no tenga Moisés, no tiene 'culpas' que Moisés no comparta. Él es la boca *de* Moisés, con esta boca es Moisés quien habla. ¿Quizás Moisés condena a Aarón y lo sobrevive? Moisés ni siquiera puede alcanzar la

16. Éste, y el fragmento siguiente citado, son inéditos. Debo a la gentileza de Nuria Nono Schönberg, que desde hace tiempo ha insistido sobre la importancia de los mismos, el haber podido consultarlos.

meta, no sólo Aarón, incluso libre (los guerreros no lo matan) cae muerto. Terminando con Aarón, Schönberg concluye toda la ópera de Aarón y Moisés. Es inconcebible proseguirla *solamente* con Moisés: esto significaría el pretender haberlo “identificado”, esto significaría el pretender haber ‘absolutizado’ un propio de Moisés *diferente de* aquel de Aarón. Pero, ¿cómo podría acontecer esto, si hasta la Ley, aquella Ley que Moisés parece elevar contra Aarón, no es otra cosa que *Bild*, imagen? Y ¿tan profundamente Moisés lo reconoce, para fragmentar *por esto* las Tablas, “*con un golpe desesperado*”? No por desesperación con respecto a su pueblo, sino por desesperación con respecto a las imágenes, en el signo que continuamente Aarón recrea, Moisés quiebra las Tablas. Y sin embargo esta Ley es la que lo caracteriza, la que ‘lo identifica’; es más, la que constituye lo único propio de la diáspora, del exilio, de la perenne *Entstellung*. Precisamente esto dice Aarón, la boca de Moisés: tú estás obligado a pertenecer a la dimensión que *quieres* perder, que *quieres perdida*, de la cual anhelas separarte, decidirte absolutamente. Tú estás obligado a *pertenecerme*, como yo te pertenezco. En otro fragmento inédito del tercer acto, Moisés reconoce abiertamente tal recíproca pertenencia. A Aarón, que le dice cuánto ha esperado entrar en la tierra prometida, Moisés responde: ni tú ni yo entraremos. Ninguno de los dos tiene necesidad de *verla*, ya que la han *oído* a través de la voz de Dios. Y ninguno de los dos puede verla, ya que están obligados a hablar a través de imágenes comprensibles y a golpear la roca para que dé de beber. Doble necesidad: un extraordinario privilegio (el haber *oído*) y una tan extraordinaria como necesaria culpa (el haber pedido milagros), los condenan a la supervivencia de lo incompleto e imperfectible, al no-aún, al siempre-será. Moisés se dirige al Coro: “también yo los dejaré, como mi hermano Aarón”, y es en esta figura –de ausencia, de abandono, de pérdida– que ambos dominan la escena del otro fragmento antes descripto, que ambos son el signo, la estrella, de la diáspora, de la *Wuns-*

chlosigkeit, de la ausencia de deseo del desierto. Es la estrella la que hace invencible a este pueblo, pero en el desierto.

Al drama de esta *indivisible diferencia*, de este invencible arraigarse en la figura de la migración, en la que siempre la palabra se separa del silencio, en la que todo gesto es retratado en su despedirse, Schönberg no había llegado en la *Vía bíblica*.¹⁷ Entre los dos textos, que se suelen analizar obstinadamente en términos de continuidad, se abre un hiato profundo. En *Der biblische Weg*, Schönberg interroga todavía la posible conciliación en uno de Moisés y Aarón. Ésta es la explícita intención de Aruns. El naufragio de tal pretensión produce una situación de *inmediata* separación, que no tiene nada que ver con aquella pertenencia al Otro que constituye Moisés y Aarón. La conclusión de las dos obras representa emblemáticamente su diferencia. En la primera, como *deus ex machina*, comparece un nuevo Josué para cumplir la obra del profeta, para atender su deseo, para 'sedar' al pueblo sobre una tierra segura, en la que él pueda vivir en paz para su idea, para el triunfo espiritual de su fe en "un Dios único, inmortal, eterno, irrepresentable". Conclusión totalmente ortodoxa, que Asseino bendice: justamente la impotencia de Aruns "para tocar con sus pies la tierra prometida" lo ha revelado, finalmente, a sus ojos como auténtico profeta, Asseino sabe ahora que él vivía verdaderamente para su idea, "crecida entre las renunciaciones", "nacida del dolor". Asseino, por tanto, puede *identificar* a Aruns, separa aquel nudo que confundía su figura con la de Aarón. La historia de Aruns se transforma en perfecto *Gleichnis* de la historia mosaica, y en el mismo modo puede entonces concluirse. *Der biblische Weg* y *Moses und Aron* serían ubicables en la misma línea si aquel nudo se partiera también en la última obra, si también en ella fuese posible identificar separadamente, como si se tratase de dos principios, en relación de mutua exclusión,

17. A. Schönberg, *Der biblische Weg. Schauspiel in drei Akten*, fue delineado y escrito entre 1926 y 1927. Es el período del que proceden también los primeros apuntes para la idea del *Moisés*.

a Moisés y Aarón. *Der biblische Weg* tiene frente a sí el aut-aut tradicional: o utopía de la conciliación, de la síntesis, o simple separación. Aruns persigue la primera ("Moisés y Aron significan para mí dos actividades de *un mismo hombre*, de *un hombre de estado*"), Asseino le refuta la segunda ("no ha sabido comprender por qué Dios no reunió aquellas dos capacidades en un mismo hombre"). Para Asseino, Aruns es antes bien solamente Aarón ("lo que me está pidiendo es como si Aarón hubiese pedido a Moisés que lo apruebe y lo ayude para erigir el becerro de oro"), pero con esto muestra, precisamente, comprender sólo a Aarón como 'culpable' y a Moisés abstractamente extraño a la tragedia de las imágenes, del medio, de la letra, cuya necesidad atormenta a Aruns. *Moisés y Aron* es el *tertium datur*. Aruns está solo en la *Vía bíblica*, aferrado a su sueño de identidad, y Asseino puede reconocerlo solamente como uno o el otro. En la ópera, por el contrario, la identidad de Aruns se desdobra: el drama del aut-aut deviene aquí la tragedia del 'y' que une al Otro, que mantiene la alteridad más allá de todo pensamiento de conciliación, que asigna cada palabra al espacio de su ausencia, y cada movimiento a la vía que más lo a-parta, que más parece *se-ducirlo*. En la ópera ya no es más pensada ni la síntesis, ni la inmediata separación entre Moisés y Aarón, ni una forma cualquiera de juego entre las dos 'soluciones', en la obra, justamente, ya no se dan más soluciones. Al avanzar de Moisés y Aarón ya no corresponde la respuesta de la *Vía bíblica*. El recorrido, el *desierto* recorrido responde aquí a sí mismo, Moisés y Aarón *se remiten* recíprocamente. La calle aún lineal del drama se repliega aquí sobre sí misma, se cierra en trágica *peripezia*. En la figura que de este modo se diseña, ni Moisés ni Aarón son lo propio del otro, cada uno es para el otro pregunta y respuesta. Una voz no puede exceder a la otra a través de un juego de verdad y apariencia, en una suerte de jerárquico orden perspectivístico. En el culmen del polemos que incesantemente los divide, Moisés y Aarón se reencuentran, justamente en su común pertenecer

al principio que sanciona su ruina: Moisés a la imagen, Aarón a la nostalgia del silencio.

Sólo la atenta lectura de la obra puede iluminar esta trágica dialéctica de la *música* schönbergiana. Es a este nivel de análisis —que el texto literario hace absolutamente plausible— que la abstracta separación de Moisés y Aarón como ‘máscaras’ contrapuestas, tipos ideales del melodrama, deberá encontrar definitiva liquidación. La lucha de Moisés con *su propia* palabra y la de Aarón en el apartarse, en el deber dislocar, cada vez, esta misma palabra de *su propio* silencio, deviene, en la obra, auténtico problema musical, *pensamiento musical*. Y en estos términos se deberá intentar indicarlo. Es, sin embargo, necesario hacer antes una digresión. Del mismo modo que para Rosenzweig, para Kafka, para Freud, también para Schönberg no podemos avanzar de manera diferente, si no es *retrocediendo* cada vez. La medida del avanzar está aquí también dada por la fuerza con la cual el *recorrido* nos resguarda de la intensidad con la que nos volvemos hacia él. La medida del avanzar depende de la medida en que nos apartamos de él, volviéndonos hacia el trayecto. Si el avanzar es continuamente *Entstellung* del trayecto, por su parte el trayecto, resguardándonos, nos remueve cada vez del simple avanzar. Es por esto que el avanzar no es nunca derecho, y por eso la forma del recorrido no es nunca la del ser-estado. El recorrido es este Otro aquí-y-ahora confinado en el avanzar, presente en él: tradición, texto y *no* pre-texto, inasimilable, inidentificable con el simple avanzar, y sin embargo condición de su mismo movimiento. Debemos, por tanto, comprender esta dimensión del recorrido en el avanzar schönbergiano, *su* tradición, o mejor dicho, qué *diferencia* con su tradición constituye su texto.

El problema del *canto*, en la tradición musical hebrea, está íntimamente conectado con el de la *lectura* de la Ley.¹⁸ Quien

18. Sobre este argumento, se pueden encontrar materiales de extraordinaria riqueza y amplitud en la obra de Albert Freiherr von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*, Köln, 1868-1876, reimpresión fotostática Hildesheim-

lee el Libro sin melodía es como si no mostrase respeto por su valor; “un profundo conocimiento de la Torah puede ser alcanzado solamente cantándola”.¹⁹ Los signos vocálicos servirán también para la notación musical: música *vocálica*. La vocal es el alma de la palabra. Ella trae la palabra más allá del cuerpo de la consonante, la libera en el canto: prosodia, *accentus=alcanto*. Leer la Torah no es posible sin pronunciar este alma de la palabra, y este alma exige ser cantada. El canto no se limita, por esto, a ser un modo de pronunciar la Torah, en el canto se revela el alma de la Escritura, el canto *interpreta* la Ley, descubre cada vez su espíritu. En el canto *vocálico* el cantor-*exégeta* revela el *spiritus* de la Ley, su voz se transforma en este *spiritus*. Es por su dimensión vocálica, musical-vocálica, que el lenguaje humano puede alcanzar a poseer un reflejo, una chispa de la Lengua divina. Los libros de plegaria de R. Shalom Schar’abi son *partituras*, en las cuales el texto transmitido se acompaña de representaciones gráficas y anotaciones, indicadoras de los nombres de Dios.²⁰ Cuando el lenguaje excede, por así decir, su dimensión simplemente consonántica, e intenta reflejar sus Nombres, entonces es canto, y el canto es plegaria. Desde el *Zohar* hasta la Cábala luriana, una tradición ininterrumpida testimonia esta íntima disposición al canto del lenguaje que interpretando la Ley reza, y viceversa.

Entretejida con esta línea se desarrolla otra. Cada letra del alfabeto, cada signo de cada letra del alfabeto, poseen el extraordinario valor de ser chispas del Nombre. Reflejarse en ellos, meditar su disposición, variar su composición, es forma por excelencia de in-vocación. La meditación sobre la letra, sobre el signo, sobre la palabra singular, debe ser absolutamente pura: ellos son, *en cuanto tales*, reflejos del Nombre. Imágenes,

New York, 1972, vol II, pp. 1-145. Se trata de una de las grandes obras del siglo XIX, surgida del romanticismo de los Daub y de los Creuzer, tan monumental como las de Bachofen.

19. A. Z. Idelsohn, *Jewish Music*, New York, 1929, p. 35.

20. G. Scholem, *Der Name Gottes...*, cit., p. 49.

representaciones, figuras que se refieren al sentido de las palabras o de las frases, no deben distraer su valor. El discurrir de la palabra en la frase es totalmente contingente, necesaria es aquella letra, su forma. La búsqueda del "qué cosa" significa la palabra, obliga a las letras a servir a la inmanencia del sentido, las aprisiona en el cuerpo de los significados. Pero la palabra debe hacerse alabanza de lo Infigurable, de lo Eterno, de lo Único que, en la medida en que da a todo significado, no puede ser representado según un contenido o un sentido determinados. La más propia meditación sobre lo Único será, entonces, la pura meditación, desligada de todo sentido sobre las letras y sus combinaciones, meditación 'abstracta', "algo como un movimiento armonioso del pensamiento puro, desligado de todo objeto sensible".²¹ El mismo Abraham Abulafia parangona esta disciplina de meditación a la música. En el componer, descomponer, recombinar diversamente el inagotable tesoro de las letras, en el gozar de las recíprocas resonancias que entre ellas se crean, acontece como en la composición musical. Esta última es la imagen acústica de aquella música del puro pensamiento, que concibe cada letra en su participación en el Nombre. Los procedimientos de este arte combinatoria varían en el tiempo y en las escuelas²², pero la idea de una contemplación que alcanza a reconocer a su Dios profundizando en el sin-sentido de la letra, del signo, de la pura escritura; la idea de que la misma Lengua divina se custodie-esconda en tal juego más allá de todo sentido, representa el más decidido y paradójal abandono de toda teoría de la imagen, de todo límite de la representación. Perfecta meditación, libre, entonces, también de la más pálida tentación idolátrica, que consiste en *componer* el sin-sentido de las letras –su dimensión sustraída a todo uso inmanente–, en una música del puro pensamiento.

21. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 189, de Scholem, en relación a esto, cfr. también *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin, 1962, trad. it. de A. Segre, *Le origini della Kabbalà*, Bologna, 1966, pp. 410 ss.

22. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 145.

En esta meditación se exalta el valor de la *escucha*. La escucha alcanza una potencia tal como para entender la música perfectamente silenciosa producida por la pura combinación de las letras. Una oreja *de la mente* capta el acuerdo de las notas, que aquí son letras y signos, y en cuanto tal las goza. Y las goza no porque ese acuerdo signifique o indique algún contenido sensible, ni porque él evoque imágenes, sino por el motivo opuesto: porque nos libera de las imágenes, del vínculo con la representación. En esta escucha la meditación se siente a sí misma, sigue la música de su mismo movimiento, que no es intención, a-tender, que no es impaciencia hacia algo, sino el propio ritmo interno, composiciones y variaciones infinitas de sus notas. La meditación define el propio espacio y en él se escucha a sí misma en todas sus infinitas posibilidades inagotables, de la imagen, de la representación, del sentido. Respecto a esta música y a su escucha, el canto vocálico está aún, evidentemente, en la dimensión de la imagen. El canto que es soplo del espíritu de la Ley parece la imagen más alta de la escucha de la música de la pura meditación, pero sus notas, sus acordes, son aún aquellos sensibles y determinados que ‘portan’ un sentido, que dicen a los sentidos. Si el verdadero fin de la interpretación consiste en el meditar sobre los Nombres, entonces no podrá ser su simple canto, el *acento* del canto, la forma apropiada, sino más bien el canto transfigurado en el puro ars combinatoria de letras y signos, que sólo una escucha absolutamente espiritual puede captar. Entre estas dos dimensiones se abre un juego de extraordinaria complejidad; *juntas*, ellas dan vida a un *espacio musical* que ninguna dialéctica conciliatoria y ninguna composición sintética pueden resolver, un espacio *todo recorrido*, constituido por infinitos compositibles. Él es más que el fondo (cultural, tradicional, incluso religioso)²³ del *Moisés y Aarón* de Schönberg: representa su *pensamiento*.

23. J. Allende-Bin, “Arnold Schönberg und die Kabbala”, en *Musik-Konzepte*, München, 1980, fascículo dedicado a Schönberg.

La forma del canto es *el* modo de la tradición de la Ley, pero tal forma, desde el punto de vista de la auténtica meditación, permanece constreñida en la dimensión de las imágenes. Y, por otra parte, la música del pensamiento que se refleja en los puros signos de la Ley, en su escritura, se vuelca necesariamente en sí misma, como una suerte de misteriosa escucha de la escucha: el pensamiento se escucha a sí mismo, que escucha el puro en sí de estos signos. Pero ni bien esta forma de la escucha debe hacerse exégesis, ni bien ella quiere comunicarse, entonces necesariamente irrumpe en la plegaria y en el canto. Si el método de la meditación debe ser tal (esto es, un trayecto, una vía), entonces la música perfectamente silenciosa *se traduce* más allá del círculo intacto de su silencio para ofrecerse a una escucha sensible. Debe darse imagen de la música que la meditación produce meditando, o nunca podremos decir-comunicar acerca de ella. El canto traduce-disloca aquella música: *nunca* el canto es esa música, pero sin embargo constituye su mostrarse, su donarse. En el canto se dona la música de la meditación, ella se dona, entonces, en una imagen, necesariamente sensible y necesariamente *otra* con respecto a su propio origen. Tal origen nunca *existió*: la música de la meditación escapa por esencia a la determinación del *Dasein*, ella *existe* solamente en la traducción-dislocación que su canto opera. Este canto, en la criatural concreción de sus *accentus*, custodia la música de la meditación en la imagen, es decir –todavía– en lo Otro de ella. La mente a-tiende incansablemente a una escucha pura de sí, sin ‘distraerse’ en el canto, pero deviene *suya* la dimensión del canto, apenas aquel a-tender, aquella *atención*, se hace trayecto, método, comunica su propia posibilidad. En el canto ella no naufraga como en un elemento extraño, en una alteridad absoluta: el canto es lo Otro al que ella *pertenece*. *Juntas* son pensadas estas dos dimensiones de la alteridad y de la pertenencia: verdaderamente Otro es la música del canto con respecto a aquella de la mente, y sin embargo en verdad esta última le

pertenece, más allá de toda esperanza de poder deshacerse de ella. Así, al mismo tiempo, el canto, en su extrema tensión, cuando quiere transformarse en puro *spiritus* de la Ley que canta-interpretar-ruega, establece la necesidad de una dimensión otra con respecto a sus imágenes y a su escucha sensible. Mostrando el alma vocálica de la Escritura, el canto es nostalgia *en acto* de aquel Nombre que, siendo más allá de todo nombre, sentido, contenido, puede revelarse solamente en el ars combinatoria de las letras. El canto a-tiende al movimiento puro de este arte, a la escucha de su música sin-sentido y sin-sonido, así como esta última tiende a mostrarse-donarse en el resonar de las vocales. Ni recíproca alienación, ni conciliación: en la alienación uno deviene el otro, en la conciliación uno y el otro se identifican, forman *una* identidad. Y ni siquiera simple diálogo entre simples diferencias. Pero canto vocálico y música de la meditación, como dimensiones irreductiblemente otras, no pueden no terminar más que en el pertenecerse. El espacio musical parece constituirse sobre la base de su recíproco reclamo, como una mutua invocación: al silencio por parte del canto, al canto por parte del silencio. El canto resuena verdaderamente, en la plenitud trágica de su intención, quebrantándose sobre el límite del silencio, y así el silencio se muestra, *resuena*, solamente separando su onda sobre el límite del canto. Podríamos decir: el canto no es más que este quebrantarse del silencio. Así, cada vez, él se produce desde el silencio, y el silencio abraza sus posibilidades. Los cabalistas indicaban esta dimensión que comprende canto y música del puro pensamiento con la primera letra del Alfabeto. La Aleph es *sonido inaudible*: así como el Nombre irrepresentable e indeterminable contiene toda determinación, así este sonido inaudible contiene todos los sonidos y todas las músicas. Con respecto a esta *arché*, aún la música de la meditación deviene imagen, ella no parece más que la primera emanación del Sonido de lo Inaudible e Irrepresentable. Con respecto a esta *arché*, hasta la escucha más pura no es más

que figura. Música de la meditación y voz del canto aparecen como emanaciones del Sonido inaudible, de la Apertura originaria del Aleph: simples dimensiones de lo Abierto, en tanto posibilidad de toda donación, de todo signo, de todo spiritus. Ellos se pertenecen *en* esta común pertenencia, perteneciendo ambos a lo Abierto, que jamás se da en cuanto tal, que jamás puede sonar por sí solo, sino que siempre *re-suena* en el juego entre meditación y canto, silencio y palabra.

Es necesario escuchar este juego en *Moisés y Aarón*: no sólo la ópera aparece infinitamente más compleja que en la esquemática contraposición entre las imágenes idolátricas –que Aarón expresaría–, y la iconoclastia mosaica, sino completamente opuesta a ella. En el canto de Aarón no se trata de una forma ‘profana’, de una suerte de bella apariencia, que velaría simplemente la Ley anunciada por Moisés. En aquel canto es necesario escuchar, en cambio, la liberación del alma vocálica de la palabra, liberación difícil, atormentada, nunca definitiva. En la figura de Aarón se muestra la necesaria obstinación del *exégeta*, que trae aquel alma desde la palabra, que intenta, cada vez, hacer resonar sus imágenes como chispas de la Lengua divina. Es necesario acercar el canto de Aarón a la plegaria, y al mismo tiempo mostrar su íntima desesperación: él reconoce su propio límite, sabe que su spiritus debe resonar sensiblemente, sabe que su voz traduce-disloca la música de la meditación. Pero de tal *Einstellung* confirma con dureza y desencanto la inexorabilidad. Es necesario liberar a Aarón de su estereotipo ‘tenoril’, conferir a su voz amplitud, dureza, y angustia sinagogaes. Desde su canto, la palabra de Moisés es imagen de la inexhausta meditación, de aquella potencia de la escucha que quiere alcanzar a entender el sonido de la pura meditación. Es necesario, entonces, que esta palabra se retuerza en torno a sí misma, como un fuego que se auto-alimenta. Es necesario que a ella, pura meditación sobre los Nombres (esos que Moisés incesantemente repite, justamente como si quisiese abstraer su Sonido inaudible), todo sensible re-sonar

le parezca un forzar a lo Infigurable en una imagen de impotencia. Pero, ¿no debe quizás también ser comunicada la fuerza de esta escucha? ¿No debe tal vez también la música perfectamente silenciosa de la mente meditante ser indicada? ¿No es Moisés *profeta* por esto? Y luego, frente al Único, frente al Sonido inaudible del Aleph: ¿no es también esta música imagen, no deviene también la pura meditación una forma del interpretar-interrogar-dislocar? Así es, dice Aarón, así es, dice Moisés, ya que muere con el hermano. Ellos permanecen el uno y el otro, indivisibles en la tensión extrema de su recíproca diferencia, unidos *desde* la disonancia más aguda. Extraordinaria lectura en clave trágica de la tradición: lo que en ella aparecía como dos dimensiones (de la plegaria, del canto, de la escucha) de algún modo afines, jamás radicalmente problematizadas en su relación, aquí es comprendido como *el* problema. Aquel 'y' tal vez en ninguna otra obra de este siglo ha sido escuchado con más intensa conciencia del abismo que oculta: *rasgo* que impide la absoluta separación y mantiene juntos a los jamás-unidos, los hace pertenecerse recíprocamente justamente en la forma de la diferencia. No es concedido a estas figuras ni liberarse separándose, ni conciliarse identificándose. Ni en la Diferencia, ni en la Identidad ellas pueden encontrar calma. Lo *Un-heimliches* del *tertium datur* es su dimensión.

En el canto de Aarón se muestra lo Abierto del Aleph, el instante en el que la boca se abre para emanar el sonido, pero todavía es solamente silencio inaudible: la palabra hablada de Moisés, el inaccesible corazón de la meditación, son mostrados *en* el canto de Aarón. Cada movimiento de esta obra debe ser entendido también como un retirarse, cada avanzar debe ser re-corrido, una interminable red de referencias y resonancias constituye su tejido. Cuando más parece que una frase se desarrolla lejana de su inicio, más se acerca a él, un orden se transforma en su inverso, los elementos se refractan incesantemente en el variar de su relación. Schönberg estaba siempre 'mágicamente' atraído por las posibilidades musi-

cales que semejantes ideas pueden desarrollar. La forma del quiasmo, por ejemplo, es adoptada por él de manera sistemática a partir de la Serenata Op. 24, pero tal forma está también íntimamente conectada a la tradición del canto hebreo: "Canit more hebraeorum" se decía en el siglo XV de una voz que avanzaba 'a paso de cangrejo'. Aquellas ideas sobre el canto, sobre la meditación, sobre el silencio, son, en Schönberg, simultáneamente pensamientos musicales, y como tales estructuran la partitura de *Moisés y Aarón* ('partituras' eran los libros de plegarias de R. Shalom Schar'abi).

En la misma *Gottesstimme*, en el interior de la misma Voz que solamente Moisés puede oír, canto y habla se dan simultáneamente. Es como si a la potente meditación de Moisés, que inaugura la ópera ("Einziger, Ewiger...") ya respondiese el entretejido inextricable de aquellas dos dimensiones, que escandirá su completo desarrollo. La Voz está formada por seis voces solistas que cantan y seis que hablan, pero "sehr deutlich akzentuiert", con claro *acento*, sin olvidar aquel canto, *al-canto*, "el más cercano posible a la notación indicada". En tanto Moisés *está solo*, "ohne Einklang", las seis voces solistas están siempre acompañadas por seis instrumentos (maderas). Es evidente la *espacialidad* que este texto intenta perseguir, el coro está 'profundizado', diversificado; entre su voz y la de Moisés se crean efectos de cercanía-lejanía continuamente irisados; los diferentes elementos asumen, de vez en vez, el máximo contraste. El aspecto tectónico-constructivo, pluridimensional, de la idea musical, es aquí absolutamente preponderante con respecto a las instancias de movimiento o de desarrollo. Se determina, más bien, como una larga demora, una única frase construida sobre variaciones infinitas e infinitesimales, cuyo carácter inquietante reside justamente en la complejidad de los elementos y de las relaciones que ella logra ordenar y componer. Las indicaciones sobre el posible uso de fuentes acústicas indirectas, como en otro lugar ciertas 'dislocaciones' del coro o de sus partes, o de la orquesta

misma detrás de las quintas, acentúan el carácter espacial-constructivo de las articulaciones de la *Gottesstimme*, de las subdivisiones internas de los dos coros, de la diversidad de los planos dinámicos entre coros, orquesta y Moisés.

En el Coro del pueblo, totalmente recorrido por dudas y tensiones irresueltas, continuamente oscilante, apremiado por la nostalgia de las 'ficciones' egipcias, el deseo de 'sedarse', la necesidad del éxodo, el silencioso reclamo de lo Único; también en el Coro del pueblo la alternancia-complementariedad de canto y recitado cumple una función estructural. Continuamente Schönberg muestra cómo estas dos dimensiones no son abstractamente asignables a principios contrapuestos, no sirven en absoluto para caracterizar a dos personajes separados melodramáticamente. El texto de la *Gottesstimme*, el Coro del pueblo, parecen querer exponer simultáneamente el problema de la relación entre Moisés y Aarón, exactamente en los términos ya indicados por nosotros, como la relación de un mutuo pertenecerse, de una imposible identidad, a través de la huella 'mísera' y sin embargo indestructible del 'y'. En la segunda escena, la de su encuentro, también Aarón *habla* (en el compás 178: "Unsichtbar! Unvorstellbar!") y también Moisés *canta* (en el compás 208: "Reinige dein Denken"), esto significa que también Aarón medita sobre el Nombre, que también Moisés interroga-ruega. En el contrastadísimo juego de los tiempos, que impide todo seguro avanzar, Moisés y Aarón, desde el primer aparecer, 'retornan' el uno al otro, se detienen el uno en el otro, son *recorrido* el uno del otro.

Con las escenas tercera y cuarta del primer acto, la complejidad de la construcción y la tensión antinómica que se determina en su interior, alcanzan ya su culminación. El medio coral está incansablemente in statu viatoris, no conoce calma: desde el Coro a seis voces, hasta el compás 389, a los dos semicoros, de seis voces cada uno, que *recitan*: "Glaubt nicht den Betrügern...", alternándose entre ellos, a la posterior subdivisión en

dos semicoros de cuatro voces, inmediatamente después que el conflicto acumulado en los precedentes compases se ha resuelto por un instante en el pianissimo de la muchacha: "Er wird uns befreien". Pero todo 'natural' avanzar es sistemáticamente trastornado: la melodía del joven constituye la inversión exacta de aquella de la jovencita que inaugura la gran escena, luego, en vez de la esperada 'disolución' a través de sus superposiciones, aparece una nueva melodía, siempre en diez compases, pero contrastante con las precedentes, cantada por una voz diferente, y de nuevo las tres voces no se combinan: emerge, por el contrario, mientras el tiempo se hace más apremiante, la voz de bajo del sacerdote. Las voces, hacia el fin, se combinan, después que el Coro ha temblado con la noticia del retorno de Moisés, pero, a través del intercambio recíproco de las diferentes melodías, cada personaje las canta todas. La excepcional saturación del material, y de la misma idea, que este procedimiento produce, conserva el más definido contraste entre las varias voces y los varios caracteres. Saturación que no significa 'disolución' del contraste, 'superación' de su tragedia, sino exposición de sus posibilidades, composición de las formas posibles de su manifestarse. En funciones análogamente *desplazantes*, Schönberg inicia los diversos episodios con procedimientos canónicos imitativos, por dos-tres compases, que de repente abre, transforma. Prosodias y esquemas establecidos son continuamente retomados para ser de repente abandonados (en particular en la gran escena del *reatus vituli*); este avanzar es verdaderamente interminable distancia, un continuo despedirse y al mismo tiempo un continuo retorno, ya que, *cancrizans*, la meta es el origen. Así, en la cuarta escena del primer acto, Moisés y Aarón se acercan-alejan, suspenden-precipitan el momento culminante de su confrontación, como si quisieran dilatarlo en todas las direcciones del espacio y del tiempo, y saturarlo de su angustia, mientras la misma relación se instaura con el Coro del pueblo. Ningún elemento, una vez expuesto, es simplemente 'superado' en este procedimiento,

sino más bien recolocado, dislocado, en un espacio musical que continuamente se dilata, crece *profundizándose*. El juego de los elementos es el de la forma de la sistemática *reflexión* recíproca, por la cual ellos aparecen el uno *en el* otro, y se pertenecen, así, durando en sí mismos.

Este texto que piensa simultáneamente el máximo contraste y la máxima unidad es, por tanto, verdaderamente el texto de Moisés y de Aarón, según la idea que hemos expuesto, lo es en cada uno de sus lugares: desde la voz del zarzal ardiente, a la del mezzo coral, lo es también en la orquesta, ya que justo en ella se recrea la unicidad del *problema* que Moisés y Aarón manifiestan. Mientras el Coro lo desarrolla en todas sus dimensiones y posibilidades, casi proyectando la tragedia de aquel 'y' sobre el destino completo del pueblo, la orquesta abraza la totalidad de estos contrastes (sobre todo en la quinta escena del segundo acto cuando, justamente, Moisés y Aarón descubren el extremo riesgo de la propia cercanía en el momento en el que más fuerte aparece el de su abstracta separación. Cuanto más violenta es aquí la nostalgia de silencio por parte de Moisés –“Yo no he hablado”–, más netamente la voz de Aarón ‘escucha’ el pensamiento de Moisés –“Y sin embargo yo he entendido”–, más necesaria parece la dimensión de la imagen en la que Moisés y Aarón son confinados). Pero no los abraza como para querer componer sus disonancias, ella ante todo los sigue y *comenta*. La orquesta es el lugar donde aquel Sonido continuamente se muestra y continuamente se retrae, aquel Sonido del cual el canto de Aarón y la meditación de Moisés tienen infinita nostalgia. La orquesta los abraza indicando su Sonido inaudible, del cual ambos provienen y al cual ambos a-tienden. Es una sombra que sigue toda la obra, y que nunca las singulares representaciones de la misma pueden agotar. Ella permanece: distancia perteneciente a aquellas figuras, *símbolo* del Sonido que ninguna imagen puede comprender, si no es a-tendiéndolo interminablemente. En un solo instante *él se muestra a sí* verdaderamente: cuando Moisés cae a tierra,

desesperado, 'vencido' por la palabra de Aarón ("signos de Dios" son también el zarzal ardiente, las Tablas de la Ley), solamente un acorde de arcos, resonantes de adioses mahlerianos, se vuelven a él, casi reflejándolo, casi para corresponderle: ¿son estos pocos compases la Palabra, *tú*, Palabra, que me faltas? ¿Son estos compases un signo de respuesta? Un *signo*: ellos abrazan-comprenden la desesperación de Moisés, y hacen-señas al Sonido inaudible que han esperado desesperadamente a lo largo de todos los trayectos del desierto. Un gesto extremo de la orquesta que se torna a las figuras, desde la sombra que se acerca para custodiarlas, pero que, al mismo tiempo, las expone sin consolación a su nostalgia, las confía al desierto donde solamente ellas son invencibles.

La Palabra que falta es el Nombre, aquel Sonido, falta la Palabra capaz de decir el Silencio sin traicionarlo, de decir el Silencio como Silencio, capaz de oír lo Inaudible, de oírlo verdaderamente en tanto verdadero Inaudible. Existen el canto de Aarón (plegaria, alma de la vocal), y la palabra, profunda, potente, que busca decir la propia meditación. Existen imágenes. Pero ninguna de ellas sería (serían, sin el Nombre, ídolos, dioses extranjeros, discurriries impotentes, vanitas vanitarum) sin aquel Nombre *que falta*, sin aquel Sonido que es su sombra interminablemente, distante, no obstante *aquí* con los nombres y los sonidos. Nada sería sin esta *ausencia*.²⁴

24. Lo que le debo a Luigi Nono va de tal modo más allá de este capítulo, de este libro, 'y de todo el resto', que se torna casi absurdo que recuerde la importancia que han tenido para mí las innumerables discusiones con él sobre el *Moisés* de Schönberg.

SEGUNDA PARTE

SOBRE EL ÍCONO

**“...y solamente ahora se nos hizo claro hacia qué y hacia
dónde nuestro Ángel sellado nos conducía”.**

N. Leskov

I

EL ÁNGEL SELLADO

Pero si el silencio no puede *decirse* en tanto silencio, ¿podrá *mostrarse* lo Inefable en tanto Inefable? Moisés se dirige hacia la Palabra con el "tú" que indica la pérdida y la ausencia. El silencio de la Palabra es inaudible. Sin embargo, *se muestra* en aquel recíproco perderse que constituye el 'diálogo' entre Moisés y Aarón, entre meditación y canto. ¿En qué otras dimensiones es pensable el donarse de lo irrepresentable? O, mejor dicho: lo irrepresentable, lo que es concebido como Otro con respecto a toda determinación de esencia, a todo "es", a toda *Istfrage* ¿resulta, sin embargo, pensable en el acto de su donarse? Una *teología del ícono* tiene que ver esencialmente con estas preguntas. Aquí se abre de par en par el *Ab-grund* de una diferente tradición, tan lejana de la tratada precedentemente, que parecería casi 'prohibido' el escucharlas juntas. Y sin embargo, es justamente desde la desesperación con respecto a las imágenes, desde la Palabra que falta, que continuamente aquella teología busca 'liberarse'. El problema de aquella Palabra constituye el fondo mismo del ícono. Una vez que el ícono deja de ser visto como un fósil, una vez que se advierte su corriente en el espacio figurativo contemporáneo –y una vez, entonces, que este último es captado en su dislocante-interpretante complejidad– este nexo se impone. A la radical *Entstellung* del texto, del Libro, del Origen, que constituye su única 'tradición', corresponde –en un 'yo-tú' que no tiene nada de la reasegurante ética dialógica, sino que indica sobre todo la relación de Moisés con la Pala-

bra— la *Entstellung* de la forma del ícono. La época de tal *Entstellung*, que aquí se querría representar, lleva un doble signo, cuya violenta disonancia, que lo conduce a la incandescencia sin consumirlo jamás, es lo que ha sido justamente pensado: por una parte, la *Victoria sobre el sol*, el *Cuadrado Negro*, por la otra, *La columna y el fundamento de la verdad*, *Ikonostas*.¹ En los mismos años, en ambientes profundamente afines, es como si la época, justamente, *se detuviese* a reflexionar sobre esta estela paradójica, se demorase en la amistad astral que enlaza obras tan aparentemente opuestas como las de Kazimir Malevič y Pavel Florenskij.

Entre la incoercible *atención* plotiniana a la inalcanzable pureza del *endon eidos* y la representabilidad de lo Invisible en tanto invisible, que en el ícono se afirma, está la cuña de la prohibición vetero-testamentaria de las imágenes, a la que la tradición judía permanece fiel. El eros hacia lo Uno, que nunca será posible denominar, definir, comprender discursivamente, eros que el ojo mortal de los sentidos jamás podrá espejar perfectamente, asume nueva intensidad y nuevos motivos. La teología del ícono no puede, en efecto, ser puesta en segura continuidad con la doctrina neoplatónica, una doble *crisis* la separa de ésta: no sólo —como veremos más ampliamente— el decisivo instante de la encarnación, sino la misma ausencia de imágenes, el mismo *éxodo* de toda imagen, que marca el destino judío. De esta

1. Para las obras de Kazimir S. Malevič, cfr. *Scritti*, a cura di A. B. Nakov, Milano, 1977; para *La victoria sobre el sol*, cfr. *La victoire sur le soleil*, con un postfacio de J. C. Marcadé, Lausanne, 1976. *La columna y el fundamento de la verdad* de Pavel Florenskij fue publicado en Moscú en 1914, cfr. la edición italiana a cargo de P. Modesto y E. Zolla, Milano, 1974; *Ikonostas* es un texto de Florenskij de 1922, traducido en Italia, en la primera traducción mundial, a cargo de E. Zolla, con el título *Le porte regali*, Milano, 1977. Sobre Pavel Florenskij disponemos, finalmente, de una óptima reconstrucción biográfica (aún cuando coloca su aventura espiritual en relación casi exclusiva con los acontecimientos artísticos de la Rusia a caballo del 1917), gracias a la investigación de Nicoletta Misler, "Introduzione" a P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma-Reggio Calabria, 1983 [trad. esp., P. Florensky, *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005].

doble *decisión* nada sabe la sabiduría-locura de los filósofos. Ella *no* prohíbe para nada la imagen, y, al mismo tiempo, por más bella que sea su armonía, por más luminoso que aparezca su color, la tiene en una distancia insuperable con respecto a la Idea amada. El Uno inefable, más allá del ser, más allá de la inteligencia ya signada en sí por lo múltiple, Uno del que no podemos más que dar algún "signo", del que no podemos más que "balbucir" apenas algo, sin, por otro lado, lograr nunca expresarlo, del que sabemos con certeza solamente lo que no es (el tema apofático es desarrollado por Plotino sobre todo en *Enn.* V, 3): este gran motivo apofático puede combinarse *dialécticamente* con las armonías manifiestas, con la Gloria de la criatura ("¡Me ha creado un Dios!"²) ya que el todo se mantiene, según el ritmo de una medida inalterable, en la procesión de las hipóstasis, en el irradiarse libre, incondicionado, del Uno. El lugar del ícono está dialécticamente establecido en el punto de equilibrio entre el movimiento hacia lo bajo, el *odòs kato*, de la producción de lo múltiple, y el *odòs ano*, que lo compensa y 'balancea', la vía del alma que pone las alas para devenir todavía "aquello que era".³ A la luz de la metafísica plotiniana, el ícono parece *temperantia* entre lo bello de lo que, sin embargo, sigue siendo "sueño corpóreo"⁴ y aquella Luz inefable por la cual aquel "sueño" es iluminado. Aquí la Luz se contempla y se refleja en la figura, y reflejándose comienza por retornar a sí, por volver a sí. Pero, en su ámbito, en tanto la visión se despoja de todo contenido sensible, en tanto se abandona toda doctrina mimética, más aun, todo *kanon* simplemente simétrico⁵ o

2. Plotino, *Enn.*, III, 2, 3 (cito por la edición francesa, a cargo de E. Bréhier, París, 1963). *Poema* es el universo (III, 2, 17).

3. *Ibid.*, VI, 9, 9. Esto representa para la *psiché* principio y fin, *arché* y *telos*.

4. *Ibid.*, I, 6, 3.

5. Descubriremos en el desarrollo de esta segunda parte la complejidad que reviste el término, también para las experiencias figurativas contemporáneas. Lo que Plotino reivindica es la autonomía de lo Bello ideal con respecto a las reglas de la *commodulatio*, como la llamó Vitruvio, es decir, la armonización a través de un 'módulo', una medida, de todos los elementos entre ellos, y de

compositivo, jamás el *éxtasis* será perfecto, jamás la distancia será colmable. Es justamente la *medida* de la separación lo que el ícono ilumina⁶, su mismo 'signo' media, por así decir, la trascendencia de la Idea: el rechazo de toda profundidad, de todo juego perspectivístico, de toda sombra, el primado ontológico atribuido al uso puro del color, "a la victoriosa presencia de la luz", todo esto no 'salva', para nada, a los "cuerpos bellos" de su no ser otra cosa más "que imágenes, huellas, sombras", simulacros inmersos en la "corriente profunda" del devenir⁷, sino que se limita a reflejar en tales imágenes, a testimoniar en ellas el esplendor de la Luz transparente a sí misma, quieta, no turbada, que el ojo sensible podrá solamente 'amar'. Ninguna *locura* une aquí realmente las dos dimensiones, así como ninguna *locura* las separa absolutamente. La sabiduría del filósofo es temperantia, sacrificio, su *dialéctica* es medida. Ella combina la multiplicidad de los diferentes, de lo irreductiblemente "diverso del ser"⁸, con la armonía muda a los sentidos, con el 'diseño' divino que sostiene al Todo y que de cada cosa singular hace elemento del Todo. Pero precisamente tal sabiduría deviene locura para el *loco* que, como Job, no espera el ek-tasis,

cada uno con el conjunto. Pero Plotino no intenta con esto negar para nada el valor de la simetría que deriva de la proporción, o bien de la proporción entre las partes y el todo efectuado mediante la *analogía*, el reencuentro de términos *medios* capaces de *acordar los intervalos* entre los elementos de la composición. Además, Plotino sabe bien que el 'módulo' puede estar constituido por relaciones lineales simples (y contra esta concepción suya reductiva él polemiza), pero también por relaciones *funcionales* complejas. Sobre el término 'simetría' cfr. M. C. Ghys, *Le Nombre d'Or*, Paris, 1931, en especial pp. 32-41, con una carta de Valéry: se trata de un texto que tuvo una amplísima resonancia en los ambientes figurativos y arquitectónicos, no sólo franceses, de los años treinta y cuarenta.

6. El ícono aparece, entonces, verdaderamente como *analogía*: término 'medio' que armoniza el intervalo, la distancia, y haciendo así una y divide.

7. Plotino, *Enn.*, I, 6, 8: *eikones*, *ichne*, *skiai*, son las bellezas corporales, quien las persigue se abisma en la corriente como Narciso (la corriente es un "pantano baboso", *ibid.*, I, 6, 5, un "cenagal tenebroso", *ibid.*, I, 8, 13).

8. *Ibid.*, I, 8, 3 ("no existente no significa absolutamente-nada, sino solamente otro [*eteron*] con respecto a aquello que en verdad es).

sino la palabra del Dios que se esconde, de cuya ausencia testimonia la criatura, o para el otro *loco* que, frente a este grito, indica en el ícono una *real* presencia, concibe al ícono mismo en el signo de la conjunción, muestra en su imagen el ek-tasis completo.

“Si bien puede parecer extraño, para la Iglesia la imagen sacra deriva precisamente de la ausencia de imágenes directas en el Antiguo Testamento, ella es su consecuencia y su cumplimiento”⁹. El ídolo pagano no inspira al ícono, ni determina su génesis en el mundo cristiano, sino que lo hace la *ausencia*, el ocultamiento de la Palabra, a la que se vuelve el ‘tú’ de Moisés. El ícono plotiniano recuerda la estatua olímpica de Zeus, la irradiante ficción del ídolo, el ícono cristiano está obligado a responder a la negación vetero-testamentaria que de ello se ha cumplido. La sabiduría del filósofo no se deja embaucar ni por un instante por la magia de esas imágenes: imitando a Ulises, sabe escapar bien, *evadirse*. Como Ulises, él puede reconocer su belleza, escuchar su canto, pero sin que eso detenga su ascender hacia la patria “de donde venimos”.¹⁰ Subsiste, eso sí, un vínculo ontológico entre aquellas imágenes y Zeus, ya que cada diferencia es concebible solamente por y en la identidad del Uno, y nada del Todo puede darse absolutamente separado. Pero jamás el simulacro *será* Zeus, jamás la imagen valdrá como *símbolo*, en el sentido pleno y real del término. Si así fuese, si solamente esta *dialéctica* pudiese valer entre el ícono y la *realidad* que designa, el cristiano no podría objetar nada a la condena vetero-testamentaria. La teología del ícono siempre ha considerado *positivamente* esta condena, tanto como para entenderla como ‘introducción’ necesaria al *verdadero* ícono. Éste no puede, por tanto, ‘compartir’ simplemente la luz de la metafísica plotiniana. El Acontecimiento ha trastornado sus rasgos: el misterio de la encarnación puede

9. L. Ouspensky, *Théologie de l'icône*, Paris, 1980, p. 17.

10. Plotino, *Enn.*, I, 6, 8. Tema que se concluirá ‘triunfalmente’ en VI, 9.

responder a la ausencia vetero-testamentaria de imágenes, solamente trastornando la "racional" filosofía del ícono, de la que Plotino había ofrecido suprema sistematización. Nunca el juego reflejante entre los grados del ser satisfará la nostalgia judía por el *existir* del Nombre. Sólo la plena afirmación de que *esta* imagen por ningún lado es aún simplemente sombra, simulacro, ficción, por ningún costado pertenece ya al "pantano tenebroso", a la "morada de la desemejanza"¹¹, sólo esta afirmación parece capaz de liberar de la prohibición vetero-testamentaria (que todavía más potente resuena en la teología islámica).¹² Pero tal idea deriva necesaria e integralmente de la fe en la encarnación, del profesar este misterio.

Antes que la encarnación está el reino de la desemejanza: por un lado, la ausencia de oscuridad y contrastes de las cosas "a las que espera el ser", por el otro, el mundo inestable e inquieto de la mezcolanza, "casi un fantasma frente al ser".¹³ Pero la humanidad de Cristo es más que semejanza con el Padre, ella constituye su ícono perfecto. No es solamente *lumen* que procede por emanación de *Lumine*, sino que es luz de la misma naturaleza que la Luz, es el resplandecer de la Luz. La imagen de la humanidad se transfigura en teofanía, Presencia ineclipsable.¹⁴ No sólo se conoce al Padre conociendo al Hijo, sino que desde ahora "lo habéis visto", "quien me ha visto, ha visto al Padre. ¿Cómo podéis decir: muéstranos al Padre? ¿No creéis que yo soy en el Padre y el

11. *Ibid.*, I, 8, 13: cita de Platón, *Político*, 273 d; *Fedón* 69 c.

12. Al-Buhārī escribe que los ángeles jamás entrarán en casas en las que habitan perros o pintores. El pintor finge la vida, imita al Creador: esta loca *hybris* lo condena. Pero se podría también afirmar que esta condena esconde una consideración de su obra aún superior a la ortodoxa, ya que para esta última la pintura no es en absoluto capaz de imitar o de fingir la Creación. En todo caso, el cuadro de la teología islámica al respecto es bastante más vivaz de lo que permite presumir la afirmación de Al-Buhārī; cfr. T. W. Arnold, *Painting in Islam*, London, 1965.

13. Plotino, *Enn.*, I, 8, 3: *eidolon* en relación a aquello que verdaderamente es.

14. P. Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris, 1972, pp. 163 ss.

Padre está en mí?" (Juan 14, 6-11). Cristo "no consideró un tesoro celoso su semejanza con Dios" (Fil 2, 6), se despojó a sí mismo, se manifestó en forma humana, se humilló hasta la cruz, y *por esto ha sido exaltado*. Él es, por tanto, *eikón* del Dios invisible (Col 1, 15), justamente en su presencia criatural. El Dios escondido se ha manifestado, plena e irreversiblemente (tema, éste, decisivo para entender su *tiempo*), Él ha manifestado en Cristo la dimensión en Sí misma desde siempre de la manifestación, de la Presencia. La teología del ícono se juega toda en el 'comentario' a aquel *eikón* de lo Invisible, y precisamente en la posibilidad de comentar el texto paulino sin reducir de manera alegórico-metafórica su tremendo compromiso. *Todo* valdría menos si aquel *eikón* fuese simple reflejo de lo Invisible, o se volviese a mirar únicamente al Cristo preexistente; vana imagen sería la encarnación, la resurrección una fábula, a nada se reduciría la misma dimensión escatológica neo-testamentaria, ya que ella no se funda en la promesa, sino en el *hecho* de la venida del Mesías, y sobre lo que este hecho promete: el 'retorno' al Padre de toda la creación. La misma dimensión escatológica se cierra sobre sí misma, por así decir, en el actual mostrarse de Cristo, el no-aún resuena al unísono con la plenitud del Acontecimiento. Pero ¿cómo armonizar esta *locura* con la *manía* helénica del lenguaje plotiniano? ¿Cómo esperar fundar esta teología del ícono en los términos plotinianos de la nostalgia de lo Bello, del eros que inquieta toda manifestación hacia su Principio? Cristo no es imagen del Padre, el Padre se muestra a Sí mismo en él, ni tampoco Cristo es solamente cuerpo celeste: para anunciar la incorruptibilidad que al fin de los tiempos *este* cuerpo vestirá, él lo ha llevado *en realidad*; el Padre se muestra a Sí mismo en el cuerpo mortal, crucifijo del Hijo. Los fundamentos teológicos del ícono no parecen admitir condiciones diferentes.

Pero justamente tales condiciones exponen a antinomias que no se pueden resolver: el persistir de la tradición neopla-

tónica no es más que la huella más evidente. O ícono 'legítimo' es entonces solamente el ícono de Cristo, o bien, si con Cristo toda criatura ha sido *realiter* deificada, todo deviene imagen de lo Invisible, la imagen de cada hombre equivale al eikón exaltado de Pablo. Moisés ponía una venda sobre su rostro, para que Israel no descubriese el carácter efímero de su gloria. Pero Cristo la ha *removido*: él no es imagen pasajera, sino plenitud del eikón. Él *da a ver* plenamente, en él la Gloria tiene morada estable, eterna. Y así *todos nosotros*, "a rostro descubierto" reflejamos como en un espejo la Gloria del Padre (2 Cor 3, 12-18). Quitando la venda de Moisés, Cristo quita la venda que oscurecía a cada uno. Ya que el velo impedía tanto ser visto como ver, ahora cada uno podrá ver en cada uno, "a rostro descubierto", aquel eikón del Hijo, y transfigurarse en él. Prototipo del ícono es ciertamente el Hijo, pero el Hijo ha sido realmente y realmente ha removido la venda veterotestamentaria: ¿cómo no decir ícono, entonces, también a la imagen de todos nosotros? ¿Cómo distinguir esencialmente entre aquella muerte, aquella resurrección, y nosotros, "hijos de la resurrección"? Una potente tensión 'humanística' deriva de la idea del *Deus revelatus*, concebida a través del dogma de la encarnación.¹⁵ Y es justamente a tal tensión que hace de contrapunto el persistir del lenguaje de la tradición neoplatónica. ¿Cómo expresar la *esencia* del Padre? Y, antes aún, ¿cómo mostrar iconográficamente la resurrección del cuerpo? Ya que el ícono no trata del cuerpo mortal en sí y por sí, sino de Cristo "resucitado de los muertos, primicia de aquellos que están muertos", el ícono es signo escatológico del aniquilamiento del "último enemigo", la muerte misma (1 Cor., 15, 20-28). ¿Cómo pensar que esta resurrección, que su significado escatológico, que el triunfo final puedan plena e inmediatamente expresarse en una imagen? El ícono guía, conduce, es siempre *odegetría*, en él se producirá sólo un *equivalente* de la realidad de aquel

15. Es la crítica al dogma trinitario recurrente en los escritos de Henry Corbin.

Anuncio: ¿con qué ojos podremos, en efecto, tener su visión directa? La *naturaleza* del ícono se distinguirá necesariamente de su prototipo, así como la representación se distingue de lo representado. El ícono no tenderá en cuanto tal a representar ni la naturaleza divina en sí, ni aquella naturaleza humana en sí de Cristo, sino su Persona, que une a ambas, sin confusión ni división. No es la *divinidad* de Cristo la que se expresa, entonces, inmediatamente en el ícono, sino su *participación* en la vida del hombre, y tampoco el mundo de la carne corruptible, sino aquel iluminado por la gracia de la participación en lo divino, glorificado-resucitado a través de tal participación, transfigurado en imagen del tiempo último¹⁶.

Difícil balanza, perennemente inquieta. ¿Cómo podrá la imagen de aquella participación no tender, plotinianamente, a la perfecta ek-tasis que unifica a la divinidad del símbolo? ¿Cómo podrán *estar* las dos naturalezas de dicho símbolo, si la una es la perfecta Gloria Divina? Y si, por el contrario, la participación fuese perfecta, entonces ¿no se mostrarían plenamente juntas las dos naturalezas, aquí-y-ahora, según lo que afirmaba Juan: quien me ha *visto* a mí, ha visto al Padre? Si en la Persona no se muestra la divinidad, la imagen de la Persona tenderá necesariamente a su plena manifestación: un eros plotiniano recorrerá el ícono. Y si, por el contrario, en la Persona la naturaleza humana es pleno, directo eikón de lo Invisible: ¿cómo mostrar resurrección, Gloria, *eschaton*? En los grandes textos que intentan sistematizar la teología del ícono, de Juan Damasceno a Florenskij, la aporía aparece infinitamente variada, no resuelta. En aquel *no* expresar directamente las dos naturalezas de Cristo, sino *solamente* su participación, permanece la dimensión apofática del ícono, pero en una tensión problemática, contradictoria con su mismo fundamento cristológico. En Cristo no se trata de la presencia de Dios en sus 'energías', plotinianamente, sino de Su mis-

16. L. Ouspensky, "Le sens et le contenu de l'icône", cap. IX de *op. cit.*

ma Presencia. ¿Cómo manifestarla en la plenitud del existir? ¿Cómo exaltarla justamente en el Acontecimiento de la cruz? La dimensión apofática del ícono, del todo 'obvia' para el filósofo neoplatónico, es aquí signo de sustancial impotencia para *mostrar* la verdad de la encarnación. Y en efecto, si la participación de las dos naturalezas se expresase perfectamente en el ícono, ¿por qué no se expresaría también la divinidad de Cristo? Aquí el término "participación", más que 'realizar' el alcance del símbolo, lo problematiza: él significa que en el ícono la naturaleza humana se expresa *solamente por aquello que atañe* a su participación en la naturaleza divina, y que la divina lo hace *solamente por aquello que atañe* a su manifestarse. ¿Qué valor conferir, entonces, a la imagen del "hombre de tierra"? ¿Cómo mostrar su cruz? No se podrá mostrar más que el lado *ya dirigido* a la resurrección, ya triunfante sobre la muerte. Y, viceversa, si la naturaleza divina puede darse solamente en los rasgos de aquel "hombre de tierra": ¿cómo no concebirla y mostrarla 'caída', y simplemente anhelante de su Luz originaria? La teología del ícono está totalmente cruzada por estas interrogaciones: el *polemos* con la dimensión iconoclástica le es por esto consustancial, afirmación cristológica plena y tendencia apofática se encuentran y entrecruzan irresolublemente en su tradición.¹⁷ Y es justamente de esta vida suya que brota la posibilidad de re-correrla todavía, en lo pleno del espacio contemporáneo de la figuración, removiéndola (¡Entstellung!) de la ortodoxia, evidenciando su carácter *antinómico*.

Carácter que Florenskij reivindica, en el plano teórico general en *La Columna y el fundamento de la verdad*, y en una apasionada revisitación, en *Ikonoostas*, de las grandes síntesis

17. Para los fundamentos cristológicos del arte del ícono, el libro fundamental es el de C. von Schönborn, *L'icône du Christ*, Fribourg, 1976, en especial pp. 85 ss. Pero, como en las otras contribuciones clásicas como la de Ouspensky o de Evdomikov, la interpretación global tiende a ver en el ícono solamente el 'resultado quieto'.

de Gregorio Palamas y Nicolás Cabasilas. En los *Logoi*¹⁸ sobre santos hesicastas, la afirmación de la posibilidad de *ver* en Cristo la Luz eterna, de comunicar con ella también corporalmente, resuena neta, irrevocable. Aquellos a los que el hesicasmo ha purificado, son dignos de contemplar esta *visible teofanía* y de resplandecer en ella: “los justos resplandecerán como el sol” (*Mt* 13, 43, continuamente citado por Palamas). El mundo *ha visto* a Dios, convirtiendo con esto en locura la sabiduría de los filósofos (Palamas, I, 1,14); nuestros mismos cuerpos son transfigurados en *naos* del Espíritu. Por lo tanto, no es el cuerpo el mal, sino el deseo de pecar que puede sobrevenirle a causa de la caída. Si sabemos purificarlo, sublimando sus deseos en amor divino, *agape*, entonces la Luz resplandecerá en nosotros como ya ha brillado en las tinieblas. Por eso, la *aisthesis somatiké* es lo suficientemente fuerte como para advertir la Luz suprasensible (I, 3, 36); el cuerpo es como si resucitase en esta Luz, como si recibiese aquí “dignidad angélica”. La teología apofática negativa habla de una negación; en cambio, se trata de unión, de *enosis* (II, 3, 53) entre el hombre completo, viviente, alma y cuerpo, y la Luz divina, en su más pleno significado escatológico: *to tou mellontos aionos phos* (I, 3, 43). Luz de la edad futura. La Luz tabórica transfigura el cuerpo, lo *diviniza*. Esta Luz que crea positivamente la *enosis* deificante constituye *lo propio* del ícono. La economía sacramental fija su rol: en el ícono se manifiesta el “segundo nacimiento”, la imagen que habíamos perdido. En el oro del ícono la figura se sumerge (*baptisma*) y recibe el *sello* de la forma perdida. Lo recibe *aquí*, en la tierra, aquí en la tierra la figura deviene *también* celeste: “quien ama a Dios vive en la tierra una vida angélica”, repite Cabasilas¹⁹ de Máximo el Confesor.

18. Cito los *Discursos sobre los santos hesicastas* de la siguiente edición: Gregorio Palamas, *Défense des saints hésychastes*, Intr., texte critique, trad. et notes par J. Meyendorff, Louvain, 1973.

19. Nicolás Cabasilas, *La vida en Cristo*, ed. italiana a cargo de U. Neri, *La Vita in Cristo*, trad. de M. Gallo, Torino, 1971, Libro I, cap. III. *La vida en Cristo*

¿Qué espacio podrá mantener, en la impaciencia de la enosis, del *devenir-dioses*, en la plenitud del agape, el momento apofático, conectado a la idea misma del ícono como imagen de la *sola* participación de las dos naturalezas? En la *theoria*, en la visión de lo divino, que se ofrece "*tois Christoeidesin*" a aquellos que poseen el *eidos* de Cristo, Palamas (II, 3, 25) distingue de modo positivo, no por negación, la visión misma de la acción que la ha hecho posible. En la visión, aquel que reconoce-posee el *eidos* de Cristo sabe también simultáneamente aquello que trasciende la visión y que permanece como su condición: la *ousía*, la esencia de lo divino. Nosotros vemos positivamente el *prosopon*, el rostro del Padre, no la *ousía*, y positivamente, juntos, reconocemos su trascendencia. La *ousía* no está separada-absoluta del *prosopon*, es, por el contrario, lo que manifiesta el rostro, lo que lo *ab-suelve* de su ocultamiento y lo revela. Nosotros participamos de la trascendencia de la *ousía* concibiéndola como el *absolvens* del ocultamiento del Rostro. Ningún *eikon*, como tampoco ningún *logos*, podrán corresponder plenamente a la *ousía*, a la esencia de lo divino: se puede tener alguna experiencia de su realidad, "pero es imposible encontrar la palabra o el discurso adecuado", capaz de ser un signo "de aquel estado beato" (Cabasilas II, 7). En la *Vida en Cristo* la perspectiva escatológica de la deificación se expresa aún de manera más neta: la misma economía sacramental presente no parece más que el reflejo de la belleza y de la Luz de la enosis futura. Vida-en-Cristo es "una potencia del eón futuro" (*loc. cit.*), con el bautismo devenimos miembros de Cristo, pero ahora "la cabeza de estos miembros está escondida", "no aparecerá más que en la vida futura, por tanto, incluso los miembros refulgirán

es "un solemne manifiesto palamita" (J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, 1959, p. 139, trad. it., S. Gregorio Palamas e la *mistica ortodossa*, Torino, 1976), donde aún más acentuado aparece el motivo, ya presente en Basilio, en Máximo el Confesor y en otros más, del *devenir-dioses*, si bien *kata charin*, por gracia.

y serán manifestados entonces, cuando comencemos a resplandecer junto a la cabeza" (*loc. cit.*). Solamente entonces seremos similares a él, cuando nuestros miembros se unan a su cabeza. Entonces se desvelará aquello que realmente somos. Ni siquiera los santos, en esta vida presente, conocen la plena vida-en-Cristo: tienen alguna percepción de ella, pueden hacer experiencia de la misma, pero siempre se trata de experiencia *inefable*, superior a toda figura e imagen. En la dimensión escatológica, en cambio, la vida-en-Cristo no aparecerá como extraordinario *ek-tasis*, sino más bien como permanente y directa visión, *cara a cara*. Pero, arribados a este punto, 'profundizado' de este modo el contracanto en la impaciencia de la enosis, ¿qué estatuto metafísico reconocer todavía para el ícono? En él no puede darse la Luz de la edad futura, porque se ha dicho que ésta se conoce en el tiempo presente solamente en enigma, y como a través de un espejo. En ella no se manifiesta la verdadera vida-en-Cristo, sino alguna imagen perdida, aquella forma, aquel sello que es vía solamente, paso, que lleva *hacia* esa vida. Los "hijos de la resurrección" no pueden expresar su propio renacimiento, sino solamente indicar la vía. La luz del ícono no significa, entonces, plena 'remoción' de la venda del rostro mosaico, ya que en ella justamente *la cabeza* permanece oculta. En la luz del ícono los miembros se sumergen *para* renacer unidos a la Luz de su cabeza, pero este renacimiento y esta Luz permanecen inefables. El lenguaje de la ortodoxia recorre en todo esto la sabiduría de los filósofos, es en el signo de su dialéctica que se 'sistematiza' la locura de la enosis que 'críticamente' distingue, en el ícono, prosopon de ousía, el signo-sello del Hijo de la plena Luz de la edad futura. Pero ¿en qué cosa, entonces, esta imagen, si no es en aquello de lo que es imagen, se distinguirá de las plotinianas? ¿Y cómo podrá responder a la recurrente interrogación iconoclástica? Esta interrogación²⁰ no tiene nada

20. Sobre la tradición iconoclástica, cfr. A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin*, Paris, 1957.

que ver con condenas filosóficas de lo bello aparente, sensible. Ella interroga al ícono según su misma intención, más bien, según su mismo fundamento cristológico. Aquello que debe hacerlo diferente del ídolo pagano no es simplemente el ser imagen de Cristo, sino el ser imagen de otra naturaleza: Cristo muda la forma de la imagen. Esta transfiguración de la imagen sería concebible solamente si ella deviniese *omousion* de aquello que representa, espejo inmediatamente reflejante de la realidad del Rostro representado. Si esta misma esencia entre signo y significado no es alcanzable, ninguna imagen será digna del Rostro, todas sus imágenes repetirán la forma del ídolo pagano, que consiste justamente en la *distancia* de su modelo, o en la simple semejanza con él. Esto significa que la iconoclasia asume, radicalmente, la intención *simbólica* del ícono, mientras que la respuesta ortodoxa está constreñida a despotenciarla, introduciendo elementos representativos, imitativos, o connotando en términos puramente escatológicos el inquietante *realismo*.

Eikón de lo Invisible debe ser el ícono, la teología del ícono no puede evitar el peso de tal definición: el ícono debe mostrar el Rostro del Padre, esto es, el Hijo, la Persona del Hijo, pero en tanto unidad real de las dos naturalezas. En el rostro debe mostrarse esta unidad, de otro modo, el ícono no podrá pretender distinguirse por esencia y en verdad de la imagen plotiniana, no podrá, en consecuencia, oponerse válidamente a la crítica iconoclástica, la cual no repite simplemente la posición vetero-testamentaria, sino, más bien, interroga la forma del ícono según su más intrínseca dimensión cristológica. Lo que decide de tal forma es que en ella se dé lo inexpressable en tanto inexpressable. Esto no significa en absoluto que eso deba traducirse de manera discursiva. El ícono no tiene equivalente discursivo, pero el ícono debe manifestarse como la dimensión –superior a toda posibilidad ‘lógica’– del Mostrarse: que se sea ícono no implica que aquello que se muestra a sí mismo en el ícono sea también expresable discursivamente. Aquí

los defensores ortodoxos de los santos íconos cometen todos una evidente simplificación de las tesis iconoclásticas. Éstas no reclaman que el ícono torne 'lógicamente' expresable lo Inexpresable, sino que él manifieste justamente aquella dimensión epifánica en sí y por sí siempre-presente en lo divino, y la manifieste, entonces, después del Acontecimiento de la encarnación, en la radical Novitas que Cristo le confiere. Así entendida, la posición iconoclástica expresa la pregunta inmanente a la teología del ícono, su insuperable *problema*. Pregunta a la cual no se dan más que respuestas antinómicas: no una quieta conciliación entre neoplatonismo y drama cristológico, sino balanza perennemente oscilante, sobre el perno que justamente tal drama constituye, entre momento apofático, exigencia escatológica, y plena, completa *apocalipticidad* del símbolo. Justamente porque la iconoclasia se ubica en el terreno de la revelación, esta misma antinomia puede constituir una respuesta. El 'perno' cristiano no es *axis mundis* metafísico, árbol cósmico, Medio que no vacila, sino Cruz: allí se manifiesta el 'y' más lacerante: Gloria y total abandono. La antinomia atañe a esta *realidad*. Y esta realidad es teofánica, exige manifestación. La necesidad de la manifestación domina el problema de su forma: es pecaminosa *negligentia* corresponderle negativamente, afirmando solamente aquello que ya *no* puede valer más como manifestación verdadera. A la antinomicidad de la realidad que se da en él, el ícono corresponde con la naturaleza antinómica de la forma misma de su representación. El evidenciar tal naturaleza no puede constituir una crítica destructiva del ícono. Es la iconoclasia, más bien, la que debe explicar cómo su 'fidelidad' al misterio de la encarnación puede combinarse con la liquidación del valor del ícono, según una dialéctica en todo fiel a la 'locura' de los filósofos. La interrogación iconoclástica, en suma, reconduce continuamente al ícono al reconocimiento de su forma antinómica, de su estar centrado en un *drama*, mientras que, a su vez, la forma del ícono evidencia cómo la posición iconoclástica, necesariamente, reconduce al *epekeina*

tes ousias, a lo dicursivamente inefable de Plotino, que ninguna dialéctica conciliadora podrá jamás completamente resolver en el misterio cristiano. La herejía iconoclástica consiste, adviértase, justamente en la presunción de resolver el drama antinómico del ícono: o absoluto realismo, o absoluto silencio. Pero es frente a tal aut-aut que el ícono saca continuamente al 'fundamento' de la propia insuperable antinomicidad, hacia el insedable *tertium datur* que anima su intención. Es éste, tan lejano de toda reasegurante contemplación, de aquella visión a la manera apologética, tradicionalista-religiosa, en la acepción 'servil' del término, que angustia a tanta teología, éste es el espacio del ícono en el gran 'tratado' de Florenskij.

Ya Nicolás Cabasilas había hablado de los santos misterios como "puertas de la vida", "casi ventanas", a través de las cuales el Sol de justicia "entra en este mundo tenebroso" (Cabasilas, I, 3). La imagen de la vía, de la puerta, de la ventana que Cristo no ha cerrado volviendo al Padre, y a través de la cual él retorna siempre a nosotros, imagen en torno a la cual se entiende lo escrito por Florenskij, está directamente derivada de Cabasilas (en particular I, 3-4). Litúrgica, sacramental esencia del ícono: *pasaje* de lo Invisible a lo visible, y de lo visible a lo Invisible, puerta real, a través de la cual se manifiesta lo Invisible y se transfigura lo visible; ventana que deja entrar la Luz de Aquel por el que somos buscados y que nos hace "evadir" hacia la Vida "firme e inmortal". "Abridme las puertas" (Cabasilas I, 3) canta el ícono: lo cantan juntos Aquel que nos busca, y aquel que, buscado, ha reencontrado su forma perdida y puede con ella huir del reino de la separación y de la semejanza. "Ante nuestros ojos alegres", "como a través de una ventana"²¹ vemos (exactamente la *theoria* de Palamas) el Rostro en su objetiva realidad. El pintor de íconos no imita, no representa, sino, esencialmente, *quita el velo*, derriba el muro de separación, quiere comunicar "este y

21. P. Florenskij, *Le porte regali*, ed. cit., p. 65.

el otro mundo”²² (Cabasilas, citando a Pablo; “aquel que reconcilió, reunió y pacificó el mundo celeste con el terrestre”). Él *da-lugar*; no ‘crea’, no fantasea, no asocia, sino que *abre*, da a ver no algo por él “imaginado y compuesto [...] sino más bien una realidad efectiva, sustancial”.²³ Querer destruir el ícono es como “amurar las ventanas”²⁴, obstruir aquel pasaje por el cual la Luz desborda en el mundo manifestándose a nuestros ojos sensibles. El ícono nos sumerge-bautiza en tal Luz, pero en el sentido más pleno y más fuerte: él permite ver cómo esa Luz es condición trascendente de nuestro mismo ver. Nosotros vemos porque la Luz existe. ‘Antes’ del ícono, del instante teofánico que él ontológicamente constituye, nosotros somos como ciegos. El ícono testimonia (es mártir de) este primado de la Luz: transforma los muros del templo en puertas y ventanas a través de las cuales la Luz, irrumpiendo, puede cumplir el milagro de hacernos *videntes*.

Pero este planteamiento rigurosamente realista se mantiene, en Florenskij, en continua y explícita tensión con el planteamiento apofático. La apocalipticidad cumplida del símbolo icónico no rompe su relación con la trascendencia inefable, con el Presupuesto insubsumible, más allá de toda determinación de esencia, de la Realidad desde la cual esa Luz se derrama: “inexpresable misterio fontanal”.²⁵ Pero ni siquiera, por otra parte, esta relación es ‘felizmente’ composable según las formas de una temperantia helénica, como si la dialéctica neoplatónica entre trascendencia e inmanencia pudiese aún valer allí donde el Rostro de Cristo es epifanía plena del Padre. Un término, en el que insiste Florenskij, da la medida de esta tensión: el valor *evocativo* del ícono. Plenitud simbólica y

22. *Ibid.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 82.

24. *Ibid.*, p. 58.

25. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Im Raum der Metaphysik*, Einsiedeln, 1965, trad. it. de G. Somavilla, *Gloria. Nello spazio della metafisica*, vol I, L’Antichità, Milano, 1977, p. 257.

evocación se remiten la una a la otra sin poderse componer si no es en la unidad del problema que el ícono mismo constituye. El ícono, en tanto puerta real, manifiesta el misterio, no lo evoca simplemente. Si el ícono es, en cambio, esencialmente evocación, en él no se da aquella Realidad "efectiva, sustancial", aquella Verdad que primero le había sido requerida para certificar la autenticidad de su testimonio. Si él "evoca un arquetipo"²⁶ no podrá 'actualizar' el octavo día prometido, evocación es aún representación-referencia; si el ícono evoca, en su espacio será la evocación misma la que se muestre, y no el Rostro. Necesariamente resurge la pregunta iconoclástica. O el ícono es mártir de esto: quien me ve, ve al Padre, o bien es simplemente imagen, sombra, ilusión, perteneciente al mundo de ficciones que juegan sobre el plotiniano palco escénico de la tierra. La respuesta de Florenskij 'atañe' rigurosamente a la sustancia antinómica del ícono: el ícono es ventana que se abre sin residuos al "misterio fontanal", pero que se abre justamente al y en el misterio *en tanto tal*. Aquello de lo que es mártir es el misterio, y no el desvelamiento del misterio. Lo que se da en el ícono, lo que *nos concierne* en y desde el ícono, es justamente el misterio, inexpresable discursivamente. La antinomicidad del ícono consiste en el mostrarse de lo propiamente invisible, el ícono no lo elimina de manera dialéctica, no lo 'explica', no lo determina en las formas del discurso. Lo Inexpresable permanece *epekeina tes ousias*, revelándose justamente en su ser inexpresable. Nada sabremos de lo Inexpresable por fuera de este su fontanal donarse. La herejía iconoclástica consiste esencialmente en esto, en el negar lo Inexpresable justamente absolutizándolo, esto es, negando toda su autónoma fuerza manifestante, toda su autónoma epifanía. Esto implica hacer de su dimensión *nada*. El ícono representa, por el contrario, la relación positiva con lo Inexpresable. En el ícono eso no es la nada absoluta, sino la plenitud y la fuerza del *Absolvens*: potencia manifestante, donativa, epifánica. El misterio no se

26. P. Florenskij, *Le porte regali*, ed. cit., p. 69.

explica, no se desvela –y, por tanto, jamás deja de ser tal– pero se ve, ya que se da a ver, o mejor, es la Luz que da a ver, condición misma del ver, en tanto *theoria*. Inexpresable, misterio fontanal, es que se pueda ver, que una ventana se abra y una Luz cree para nosotros la posibilidad de ver. La antinomia del ícono no parece posteriormente desarrollable: un mostrarse sin palabras, un darse del silencio, un aparecer de lo Inexpresable. Epifanía y dimensión apofática ya no tienden a anularse recíprocamente, sino que forman sobre todo un solo ‘escándalo’ para la sabiduría de los filósofos.

La oposición entre oro y colores es testimonio directo de esto. Éstos pertenecen “a distintas esferas del ser”²⁷: uno, pura luz, incontaminada, limpia de todo reflejo; el otro, sólo nostalgia, anhelo, *evocación* de la Luz. La “verdad” del color no está negada²⁸, pero éste, en tanto se hace diáfano, compenetrado de luz, jamás podrá expresar el misterio del oro, el misterio que se derrama, a través del oro, en el ícono. Entre oro y color, afirma Florenskij, se mantiene una *justa distancia*. Equilibrio, entonces, temperantia, pero entre esferas distintas, impenetrables: la medida de su relación no quita para nada su diferencia metafísica. El ícono no podría ser solamente Oro, la absoluta *simplicidad* del Oro de la que hablaba Plotino, como demostración del hecho de que lo Bello no consta de partes, no deriva de juegos compositivos-simétricos (*Enn.*, I, 6). Un ícono sólo-Oro no anularía la antinomia, sino al ícono mismo, ya que negaría la posibilidad del mostrarse *figural* de la Luz. Por otro lado, es negación de la realidad del ícono una ima-

27. *Ibid.*, p. 137. Sobre el simbolismo de los colores en Florenskij, cfr. *La colonna e il fondamento della verità*, cit., pp. 612-638, y el ensayo *Segni celesti. Riflessioni sulla simbologia dei colori*, publicado en 1922, ahora en *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit, pp. 68-72.

28. P. Florenskij, *Le porte regali*, ed. cit., p. 139. Misler, en su “Introducción” ya citada, insiste sobre la ascendencia simbolista de la ‘*Farbenlehre*’ de Florenskij, opinión compartible, pero sólo acordando comprenderla en el ámbito del planteamiento teológico-metafísico que el problema asume en este punto.

gen sólo-color, ya que en ella la figura no podría manifestarse como *encarnación* de aquella Luz, puesto que se anularía la proveniencia de la figura de dicha fuente inexpressable. Y sin embargo oro y color manifiestan una distancia para nada 'sedada'. El color mueve al oro "a la victoriosa presencia de la luz" absolutamente incorpórea, puramente ideal, muda a los sentidos, su misma belleza es proporcional a la intensidad de su a-tender. Pero, al mismo tiempo, él es también *escudo* ante aquella presencia. Esa presencia, entonces, no será jamás perfectamente 'victoriosa': si lo fuese, anularía paradójicamente la misma realidad del ícono. El ícono no es concebible sino como epifanía luminosa, pero terminaría por anularse en caso de que esa epifanía fuese perfecta. Luz y color se implican recíprocamente, pero en un 'intercambio' intrínsecamente inquieto, no según el kanon, el nomos de la tradición neoplatónica. El movimiento del color al Oro, a *su* Oro, no puede cumplirse; la epístrofe deviene aquí *necesariamente* imperfectible, ya que su cumplimiento provocaría el anularse del ícono, de aquella dimensión en la que el misterio se muestra en tanto tal, permaneciendo en sí. Necesaria es aquí la *distancia* misma, justamente el mantenerse de esa distancia. El más 'perfecto' ícono tendrá en sí esta distancia: entre multiverso de colores, alegóricamente tendiente al oro, y Gloria de la Luz, simple, incompuesta, sin profundidad y sin sombra. Pero como esos colores no son simplemente sensibles, ya que derivan del Oro y a él tienden, del mismo modo este Oro no es aquel de la Gloria perfecta, ya que debe manifestarse *al unísono* con ellos. El oro vibra por la intención del color: canto del color, su alma *vocálica*, y sin embargo inseparable de las sombras y del claroscuro que lo acompañan. La dimensión icónica no parece dialécticamente sistematizable: su armonía es infinitamente más arriesgada que aquella que compone las dos vías, *odòs kato* y *odòs ano*. El oro no se da de otro modo que en el vibrar del color, y el color no se produce más que a través del manifestarse del oro, que es su principio u origen, pero *siempre*

ausente. La línea de tal arriesgarse, intrínseca a la teología del ícono en la síntesis que ofrece Florenskij, puede desarrollarse hacia la absoluta abstracción de la Luz o hacia su absoluto extravío, hacia el extravío de toda *imaginatio* figurativa o hacia el extravío de toda *theoria* de la Luz que da-a-ver el color. En la medida en que el ícono no puede ser perfecta balanza resuelta entre estas dimensiones, sino su continuo, recíproco *arriesgarse*, en él está intrínsecamente presente la posibilidad de este desacuerdo, de esta disonancia. Pero justamente gracias a esta inquietud suya, es aún necesario escucharlo allí donde él parece del todo olvidado, es justamente por esta posibilidad de un desarrollo disonante de su mismo principio, que él todavía puede manifestarse, allí donde todo su 'equilibrio', toda su armonía, parecen para siempre rotos.

La teología contemporánea siempre ha afrontado de manera muy apresurada el problema central de la relación entre ícono y espacio figurativo contemporáneo. Perdido el hilo de la constitutiva antinomicidad del ícono, ella se ha limitado a recoger abstractamente de ese espacio ya sea la dimensión 'nestoriana' (representación del solo aspecto humano de lo divino), ya sea la de la Sophia separada de su destinación, transformada en fantasma, ya sea la explícitamente iconoclástica. La figuración contemporánea oscilaría, para tal teología, entre el triunfo de una concepción "monofisita" y la voluntad de retorno a la prohibición vetero-testamentaria. Sin embargo, apenas se deja la visión reasegurante del ícono como perfecta simbolicidad de las dos naturalezas y respuesta perfecta a la interrogación iconoclástica, la confrontación con la 'gran abstracción' contemporánea asume otro espesor bien diferente. Los mismos 'medios' de la pintura de íconos obligan a esta confrontación: la relación entre luz y color, entre superficie —el *misterio* de la superficie bidimensional, que Evdokimov reclama²⁹— y perspectiva, entre color puro y sombra; lo que es máxi-

29. P. Evdokimov, *op. cit.*, p. 146.

mamente problemático en el ícono constituye precisamente el problema de la misma 'abstracción' contemporánea. Es como si la polaridad que domina al ícono se confundiese aquí en una única dimensión y, al mismo tiempo, se separase absolutamente: pura Sophia y criaturalidad 'caída' del Rostro se contrastan con violencia inmediata y constituyen, en conjunto, un único espacio. La más radical puesta en duda del misterio de la encarnación puede así manifestarse en la forma del más radical extravío de la divinidad del Rostro en los laberintos artificiales del signo (y esto significa en el mundo de la representación, de la *escena* del mundo). Llevando a tensión paradójica los dos polos del ícono, este arte pone a prueba, como desde el interior mismo, aquella *estructura* antinómica sobre la que hemos insistido. Nada comprenden de esta necesaria confrontación una teología fija en la imagen 'sedada' del ícono, o una crítica simplemente 'analítica' del espacio figurativo contemporáneo, incapaces de interpretar el *ritmo* entre mero signo y Sophia, las dos caras del 'monofisismo': el hecho de que su mismo aspecto iconoclástico remita justamente al ícono, de que no pueda no pensar al ícono como *su* problema.

Sólo Florenskij intenta una relación positiva con este drama.³⁰ No sólo en las extraordinarias páginas dedicadas a la pintura sobre tela y a la incisión³¹: incluso donde él parece reconducir la experiencia artística moderna y contemporánea a un cuadro de estilos (pecaminosa, dia-bólica sería su naturaleza, ella dividiría el cosmos, despreciaría toda armonía)³², jamás

30. Positivo, como es obvio, no significa aprobación. Pero Florenskij —como ha mostrado Misler— no sólo participa desde el interior en los movimientos artísticos rusos de inicios del siglo y del período post-revolucionario, sino que, en algunos de sus ensayos, y en particular en el extraordinario *La perspectiva invertida*, publicado recién en 1972, donde anticipaba la crítica de Panofsky, él 'relativiza' los cánones representativos tradicionales en una dirección totalmente análoga a las de las 'vanguardias' contemporáneas.

31. Por ejemplo, en *Le porte regali*, ed. cit., pp. 112-117.

32. *Ibid.*, p. 154; cfr. N. Misler, "Introduzione" a P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 25. A menudo es solamente este cuadro lo que emerge de

olvida su aspecto, o mejor dicho, aquella intención *metafísica*, que trae (*abstrae*) cada visible en lo invisible, que une-compone el multiverso criatural de los signos a la visión, a la resonancia interior, que hace de aquella 'criatura' justamente el mostrarse de lo Inexpresable de otro modo. Para definir el espacio icónico Florenskij recurre a la imagen de la fuerza del imán. A través de la ventana del ícono se crea un vórtice que *abstrae* cada cosa en lo invisible. El ícono 'imagina' este instante, 'imagina' la fuerza misma del imán, en la pureza de su principio: líneas, fuerzas, energías que de él provienen y que él desencadena. El "acero"³³ en el ícono es representado solamente como movimiento, en su ser-movimiento hacia el invisible imán. Pura dinámica del campo magnético, ningún elemento en sí: esto constituye lo propio del ícono. La dimensión natural no está negada sino, literalmente, *abstraída*, traída más allá de sí hacia la fuerza invisible del imán, que la transfigura en movimientos, dinámica, pura composición de signos, colores, formas. Ella deviene danza, ritmo, *número como rythmos*.³⁴ La forma de lo visible deviene el complejo de las huellas, de los recorridos, de los signos que lo invisible produce trayendo a sí lo visible.

las investigaciones de un autor, al cual sin embargo se deben indicaciones crítico-estéticas importantísimas, como Sedlmayr.

33. P. Florenskij, *Le porte regali*, ed. cit., p. 142.

34. Sobre la distinción entre el Número divino, ritmo vivificante de lo viviente, del que las cosas no son más que la apariencia, propio de la tradición pitagórica y de aquellos "amigos pitagóricos" que conversan con Sócrates ya habitante del mundo de allá (G. de Santillana y H. von Dechend, *Hamlet's Mill*, 1969; *Il mulino di Amleto*, a cura di A. Passi, Milano, 1983, p. 219); y número 'cuantitativo', unidad de medida, *posotes*, está construido todo el volumen de Ghyka, *Le Nombre d'Or*, ya citado; cfr. en particular pp. 101 ss. Pero antes de él, y con otra amplitud diferente, A. von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*, cit., vol. I. La lección de von Thimus ha sido retomada en el siglo XX sobre todo por un autor, Hans Kayser. Para la diferencia entre *rythmos* y *arythmos*, cfr. de Kayser, en particular, *Der hörende Mensch*, Berlin, 1931, pp. 26-27. Una síntesis de las concepciones de Kayser puede leerse en su *Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel-Stuttgart, 1964. Es interesante notar cómo G. de Santillana y H. von Dechend llegan en su 'recuento' a conclusiones a menudo demasiado cercanas a las de estos autores, sin citarlos nunca.

Alcanzando tal tensión, la teología del ícono encuentra necesariamente *lo espiritual en el arte*. El étimo metafísico del concepto kandinskiano de 'composición' no es localizable en ninguna oscura, esotérica teosofía, sino precisamente en la tradición del ícono.³⁵ Se trata de aquel punto, de aquel extremo riesgo de la tradición, en el cual ella interroga su propio fundamento y reconoce su íntima antinomicidad. Lo invisible, de Absoluto inmóvil, simple meta trascendente de toda huella, recorrido, signo, deviene aquella misma fuerza que libera, que desata a toda criatura de su inmediato existir sensible; de Oro trascendente, incompuesto en la absoluta simplicidad de su Luz, él *conciérne* ahora al drama de la encarnación, y en este concernir lo *arriesga-más-allá* de su desesperado abandono. 'Gran abstracción' es este conatus de lo invisible en los límites de la representación. Lo invisible, de fundamento cierto, se transforma en el conatus inmanente que mueve-abstrae la representación: precisamente, de simple Absoluto a irresoluble e inseguro Absolvens. El *jinete azul* se alza al vuelo, transfigurado en línea-signo-color, a través de la ventana del ícono, 'abstraído' del imán invisible que él porta dentro de sí, más allá de todas sus imágenes sensibles.

Antinómica es la forma del ícono ya que antinómica es la Verdad de su mundus imaginalis. Si en el ícono se debe mostrar alguna *medida* de la conjunción de lo visible y lo invisible, de este mundo y del otro³⁶, es decir, la realidad según sus dos lados, entonces su Verdad deberá acoger "*en sí toda la vida*,

35. Relación sobre la cual no se ha profundizado suficientemente, a pesar de las explícitas indicaciones al respecto del mismo Kandinsky (*Tutti gli scritti*, a cura de Ph. Sers, Milano, 1973-1974, vol. II, p. 183, pero cfr. también, en el mismo vol. II, el escrito *Sguardo al passato*, pp. 153 ss.). Un discurso análogo vale para Jawlensky (cfr. *Alexej Jawlensky, 1864-1941*, ed. de A. Zweite, München, 1983, pp. 24-25).

36. No entonces el matrimonio -perfecto 'retorno' al Uno- sino medida-número de su relación. De este número es imagen el arte *espiritual*, según Florenskij, mientras que en la perspectiva se trataría del número sensible, que mide la distancia entre entes sensibles, del número-*posotes*.

con todas sus variedades y sus contradicciones presentes y futuras.”³⁷ La absolutidad de la Verdad, para poder corresponder a la plenitud de la vida, debe poder aceptar y acoger en sí la misma propia negación. La Verdad es tal porque no teme la propia negación, ella ya contiene en sí el límite “de todo lo que la puede invalidar”.³⁸ La Verdad ‘comprende’ en sí el drama de su caída, de su encarnación, de su cruz. Si así no fuese, no sería Verdad, sino parte, no acogería en sí la vida (no la *salvaría*), sino que representaría, si acaso, un Fin estático, el objeto de una infinita, estéril espera. La tesis de la Verdad comprende la propia antítesis: “en otras palabras, la Verdad es *antinómica* y no puede no ser tal”³⁹: coincidentia oppositorum.⁴⁰ La herejía, en su esencia, consiste en querer disolver tal coincidentia, en querer elevar a Verdad alguna de sus esquivas solamente, o en querer *desvelar* la antinomia, reduciéndola a un sentido. La herejía desespera ante la fuerza de la Verdad, que puede comprender en sí la propia antítesis, es, entonces, desesperación de la Verdad, ya que la Verdad es tal solamente acogiendo en sí toda la vida, en todas sus contradicciones. La herejía se desespera frente al tumultuoso juego de contraposiciones que marca la inexpressable experiencia religiosa, intenta anular las antinomias que la dogmática revela, quiere cercenar un sentido del otro. Pero ya Job encarnaba la contradicción *como Verdad*. “Cuanto más uno se acerca a Dios, tanto más claras son las contradicciones”.⁴¹ Sólo en la Jerusalén celeste la Verdad será una, aquí, por el con-

37. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, ed. cit., p. 194.

38. *Loc. cit.*

39. *Ibid.*, p. 195.

40. P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Milano, 1980, p. 107, remite, con respecto a esto, como Florenskij, a Nicolás de Cusa, ‘defensor’ de Meister Eckhart.

41. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 205. La afirmación de Florenskij podría valer como ‘lema’ de la gran Rusia ‘dostoievskiana’ del período: el discurso de Florenskij sobre la lógica de la antinomia ilumina, creo yo, su estructura teológico-metafísica de fondo, en toda la pregnancia de su misma tradición. Para confirmar esta tesis, léase S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, 1984, en particular, pp. 71 ss.

trario, es justamente la antinomia la que reclama "lo absoluto inexpressable", la que *re-vela* "el verdadero infinito".⁴² No se da Verdad absoluta *en acto*, como totalidad cerrada, tautológicamente no contradictoria, sino la *obra* de la Verdad que recoge los fragmentos, une los contrarios, acepta-anticipa las propias negaciones: *creación que se desarrolla*, y nunca en formas discursivamente predeterminables-previsibles. "Poned el dedo sobre vuestros labios" frente a aquello que acontece a Job⁴³, sólo en la Jerusalén celeste la verdad os será desvelada. Aquí ella se re-vela de modo incesante precisamente en el juego de la antinomia, en la coincidentia oppositorum, y, entonces, también en el ícono, del modo que hasta ahora venimos interpretándolo: polaridad de dimensiones contrastantes que sin embargo se participan más allá de toda definición discursiva. El ícono es el mostrarse de la Verdad en tanto que abraza en sí la propia negación. El ícono testimonia tal inexpressable coincidentia: mientras que la herejía quiere encadenar la Verdad a la 'necesidad' de la representación discursiva, la *docta ignorancia* del ícono la libera a la posibilidad de la coincidentia de Luz y color, de invisible y visible. ¿Qué Verdad sería una Verdad de la sola Luz o del solo color? ¿Cómo podría la Verdad no acoger en sí todas las variedades y diferencias, en tanto reales diferencias, no fantasías ni fantasmas? Si afirmase la vanidad de la vida no sería su Verdad, sino más bien la negación, si afirmase la propia impotencia para comprenderla toda, no podría ni acogerla ni salvarla.

El ícono puede por esto comprender incluso el tiempo, 'liberándolo' de la necesidad (¡del *ídolo* de la necesidad!) del fluir, transcurrir, discurrir. Se trata de la suprema *prueba* del ícono: su mismo carácter de concebible se juega en el darse de un tiempo 'libre' de la constricción del devenir de nacimiento a muerte, en el darse de un día *festivo*, de un *instans* 'abstraído'

42. P. Zellini, *op. cit.*, p. 107.

43. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 205: "el mismo gesto que vemos a menudo en los íconos de Juan el Adivino".

de aquella necesidad que mueve el rostro a la sombra, que lo remueve de su luz. Puede mostrarse coincidentia de *este* rostro y de Luz solamente si 'se abre' una dimensión del tiempo 'abstraída' del Nomos de la inexorable irreversibilidad. *Ikonostas* debe por esto iniciarse justamente con una crítica del tiempo *de la vigilia* y de su pretendida unicidad⁴⁴, es el rasgo, como veremos, que más explícitamente relaciona la teología florenskiana del ícono con el debate filosófico y artístico de la Rusia de aquellos años.

El primer paso de la vía hacia lo invisible, o de aquel 'pasaje' que hace tocar los dos mundos, ya constituye "una nueva medida del tiempo"⁴⁵, ya *de-cide* aquella concatenación de todos los acontecimientos en una serie, de la que todos los hombres participarían uniformemente, y que parece representar la norma del tiempo. Aquel 'pasage' mismo es un *in-stante* autónomo, no concatenable en la sucesión, él permanece inexpressable según la norma del tiempo, excede su constitución y, simultáneamente, hace absolutamente problemático su pretendido dominio. El *in-stante* obstaculiza el normal correr, dis-currir, trans-currir, desordena la serie, la *agujerea*. Es como si la *densidad* del tiempo en ese instante alcanzase una concentración capaz de impedir el avanzar del tiempo mismo, como si detuviese el tiempo en el tiempo. Se producen, a veces, en el *sueño*, estos agujeros negros del tiempo, donde pasado, presente y futuro devienen lo mismo, donde lo más lejano se muestra en perfecta simultaneidad, inseparable. ¿Y qué es lo que podría certificar que este tiempo del sueño es engañoso, mientras que el de la vigilia es el único verdadero? ¿Qué podría impedir reconocer en estos in-stantes *lúcida intervala*⁴⁶, capaces de iluminar la real constitución del tiem-

44. Es exactamente este también el "gesto" inicial de la crítica chestoviana a la última *prima philosophia*, la de Husserl, en "Memento mori", en *Le pouvoirs des clefs*, Paris, 1967, p. 275.

45. P. Florenskij, *Le porte regali*, ed. cit., p. 21.

46. L. Chestov, *op. cit.*, p. 281.

po, de confutar su pretendida Ley concatenante-procesual? El ingreso al mundo del ícono está precedido por el sueño, el sueño es "frontera" de lo invisible, "baluarte" de allá arriba.⁴⁷ Incluso si sus imágenes, singularmente consideradas, parecen huellas de la realidad visible, su tiempo difiere metafísicamente. El in-stante del ícono fragmenta el avanzar causal del tiempo, pero no se limita a la imagen de este momento, así como tampoco en el sueño hay sólo detención, simultaneidad. El ícono, su sueño, invierten el tiempo, la más esencial medida del tiempo es, en su dimensión, aquella del *re-fluir* del tiempo de los efectos a las causas, del *teleológico* replegar-se del tiempo, según aquel 'pliegue' esencial que constituye su sentido, *Origen y Meta*. La aparente cadena de los eventos del sueño puede reconducir a su misma causa, o más bien, hace aparecer la meta como origen y el origen como meta. El tiempo del sueño, transcurriendo a encontrarse con el presente que se le ha 'destinado', inversamente al movimiento de la vigilia, como reflejando en un espejo el tiempo diurno, fragmenta "las cepas de lo visible"⁴⁸, libera nuestra vida terrestre de la *gravedad* de la sucesión, despliega "todas sus posibilidades latentes". *Dionisiaca* llama Florenskij a esta abolición del tiempo mecánico, e inmediatamente después, *apolínea* a la visión simbólica del sueño, que nos 'abstraé' de las seducciones, del "bosque encantado" de lo meramente aparente, de los espectros de las "pasiones" y de las "predilecciones" que intentan tenernos prisioneros del mundo sensible.⁴⁹ Se trata de una extraordinaria 'composición' de los motivos propios de la teología del ícono, reconocida en su sustancial antinomicidad, con la lectura de Nietzsche, compleja, estratificada,

47. P. Florenskij, *Le porte regali*, ed. cit., p. 32.

48. *Ibid.*, p. 35. Esta concepción del tiempo del sueño como inversión del tiempo ordinario, parece adolecer de influencias schopenhauerianas (cfr. en particular el "Ensayo sobre las visiones de espíritus y sobre lo que a esto está relacionado", en *Parerga y paralipomena*, I).

49. *Ibid.*, p. 38.

divergente, realizada por autores como Chestov y Rozanov, e incluso propia de las más decisivas corrientes literarias y figurativas de la Rusia de aquellos años, motivos en fin, todos reconsiderados a la luz de específicos y absolutamente determinados problemas de orden epistemológico y científico.

En este contexto se coloca también la obra de Pêtr Demjanovič Ouspensky, cuya fundamental importancia para las así llamadas 'vanguardias' rusas ya ha sido ampliamente analizada.⁵⁰ El tema de Ouspensky es el mismo que el de las primeras páginas de *Ikonostas*: la 'abolición' de la necesidad de lo irreversible, la emancipación de aquella 'flecha' del tiempo que parece condenar al ente a transcurrir de nada a nada. En aquel inquietante relato, que suspende el presente con respecto a todo posterior avanzar y lo hunde en una interminable repetición, *La extraña vida de Iván Osokin*, se intenta justamente mostrar cuán 'encantada' es nuestra fe en el tiempo como concatenación de causa y efecto. Si así fuese, remontando a la causa, esto es, retornando al inicio que consideramos causa de los sucesivos desarrollos de nuestra vida, nosotros podríamos modificar la cadena de los efectos. Pero no existe propiamente ni inicio ni causa. Aquello que consideramos inicio es igualmente fin, y lo que imaginamos causa es igualmente efecto. Como ya lo había explicado Schopenhauer, "la búsqueda de un estado de auténtica libertad del cual puedan brotar nuestras voliciones, provocaría un regreso al infinito sin solución".⁵¹ El concepto mismo de libertad es opuesto al de un fundamento del que poder deducir la contingencia de los efectos. Cada 'inicio' es radicalmente contingente, y por lo tanto, se encuentra en la imposibilidad de fundar alguno. La única 'libertad' consiste en el *decidirse* del 'desear', del querer

50. Cfr., en particular, el documentadísimo volumen de L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, 1983, pp. 245 ss.

51. P. Zellini, *op. cit.*, p. 128. Sobre la ética schopenhaueriana, cfr. E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, nuova ediz. ampliata, Milano, 1984, pp. 241 ss.

la relación causa-efecto, en el reconocerla finalmente como aquella fuerza de gravedad que nos torna esclavos de la aparente irreversibilidad del tiempo. "Por un instante, siente que si sólo fuese capaz, o si osase pensar el futuro como algo que ya está en acto, lo vería igualmente de manera clara como lo que ve el día que recién transcurre".⁵²

Nada de menos 'ocultista' que estos motivos. Obras como *La cuarta dimensión* (1909) y, en 1912, *Tertium Organum*, indagan sobre el fundamento matemático de aquella reacción filosófica, figurativa, *iconológica* del tiempo dominado por el Nomos de la termodinámica, reacción que constituye el fondo, tanto de las posiciones de un Florenskij como, paradójicamente, de las de un Malevič.⁵³ Ya la explicación probabilística boltzmanniana de los fenómenos de la irreversibilidad⁵⁴ logra que la idea de 'muerte térmica' pierda ese siniestro encanto que había fascinado a buena parte de la cultura del siglo XIX.⁵⁵ Aquello que parecía una Ley absolutamente inexorable, deviene un principio interpretable sólo estáticamente: deja de ser Necesidad, para transformarse en un orden posible. ¿Qué entropía va aumentando y de qué sistema ella caracteriza cuantitativamente la degradación? ¿De nuestro sistema? Pero ¿cómo afirmar que

52. P. D. Ouspenskij, *La strana vita di Ivan Osokin*, trad. it. de M. Astrologo, Milano, 1982, p. 103 [trad. esp. P. D. Ouspensky, *La extraña vida de Iván Osokin*, Buenos Aires, Kier, 2004].

53. P. D. Ouspenskij, *Tertium Organum*, trad. it. de P. Negri, Roma, 1983 [trad. esp. P. D. Ouspensky, *Tertium Organon. El tercer canon del pensamiento*, Buenos Aires, Kier, 1982]. Se trata de la obra más amplia y significativa de este autor quien, después del encuentro con Gurdieff en 1915, se orientó cada vez más hacia estudios de carácter antroposófico y teosófico.

54. He insistido sobre la importancia de estas investigaciones para el conjunto de la cultura mitteleuropea del inicio del siglo XX tanto en *Krisis*, Milano, 1976 [trad. esp. de Romeo Medina, *Krisis. Ensayo sobre el pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, México, Siglo XXI, 1982], como en *Dallo Steinhof*, Milano, 1980 [trad. esp. de F. Jarauta, *Hombres Póstumos*, Barcelona, Península, 1989].

55. De esta fascinación ha hablado magistralmente M. Sgalambro en su *La morte del sole*, Milano, 1982.

éste vive *aislado*? ¿Cómo extrapolar el dato fáctico del aumento de la medida de la entropía en su interior, *tan* aisladamente considerado, a la "muerte del sol"? Los sistemas aislados presentan una irreversibilidad de hecho, moviéndose de condiciones de entropía menores a condiciones de entropía máxima, pero no monológica.⁵⁶ Ningún Nomos afirma que las cosas no puedan moverse más que de ese modo. Podemos imaginar casos en los que la entropía disminuya y no sufra variaciones. En base a la situación 'normal', y solamente sobre esa base, podemos establecer la fundamental asimetría del tiempo, la distinción entre un antes y un después, pero ello no indicará, como quiera que fuere, una *dirección* suya.⁵⁷ Nada nos informa de que el tiempo *corre* ('irreversiblemente') de un antes a un presente y a un después. Podemos simplemente definir diversas medidas de entropía, distinguir las *dos* direcciones del tiempo, no su correr en *un* sentido. Pareciera que la idea de una dirección del tiempo está estrechamente conectada a un modelo comunicativo, en el que esté implicado que la respuesta *deba* seguir a la pregunta, o en el que se establezcan preguntas *solamente porque* esperamos respuestas que contengan una cantidad de información mayor. Pero, incluso prescindiendo de la extraordinaria 'ingenuidad' de tal idea (todo Kafka, por ejemplo, representa su confutación), ella no implica irreversibilidad alguna. El modelo comunicativo podría 'lógicamente' combinarse con cualquier imagen de renovación, su duración no expresa, por sí misma, ninguna idea de consumo, de muerte. No existe aquí ninguna secuencia necesaria, como no la había en el modelo entrópico. Se trata de interpretaciones *composibles*, de *órdenes* de la interpretación. Pero un orden podrá ser, entonces, también la posibilidad ek-trópica (no mecánica, no constreñida en el sistema de la reversibilidad mecánica) revelada por el mundus imaginalis: el instante 'dionisiaco' de la perfecta

56. Cfr. G. Toraldo di Francia, *L'indagine del mondo fisico*, Torino, 1976, p. 302.

57. *Ibid.*, p. 303. El autor cita, con este fin, a Hermann Weyl, sobre cuya obra volveremos en numerosas ocasiones.

simultaneidad de las direcciones del tiempo, el replegarse de su flecha, la 'pregunta' que el color del ícono puede dirigir a su Oro, justamente porque éste se da desde siempre, antes de toda 'pregunta' (así como, en el sueño, el tiempo parece 'correr' al encuentro de su presente, a su 'origen' o 'causa', a aquello que ya es respuesta a su interrogar).

Ninguna supervivencia de la antigua Luz, ningún ingenuo culto del Sol naturalista, *altmodisch*, entonces, en la concepción del tiempo que está en el fondo de *Ikonostas*, sino liquidación de todo determinismo entrópico, de toda encantadora muerte del Sol. El Sol que puede exceder el orden entrópico, la Luz no destinada a la muerte térmica, no pertenecen al orden 'normal' de nuestro sistema aislado. Pero este orden no puede 'lógicamente' pretender el rol de legislador universal, de único Nomos. Lo posible del instans ektrópico, lo posible de un tiempo 'libre' de la necesidad de lo irreversible, se dan, existen 'lógicamente', así como existe ese orden. Ninguna Ley establece unívocamente sentido y dirección al tiempo. La posibilidad del ícono no pertenece al orden *visible* de nuestro sistema considerado aisladamente, pero esto no implica en absoluto un carácter fantástico, espectral. Su tiempo es completamente *imaginable*, justamente en su antinomicidad. Para nada simple e ingenua nostalgia del Sol *visible* como Sol inmortal, para nada simple angustia frente a la imagen de su muerte⁵⁸, sino lo posible, lo *composible*: que la *mens tuens* sea bastante potente para *imaginar* órdenes irreversibles *no* entrópicos⁵⁹, órdenes ektrópicos *no* mecánicos, inversiones cancrizans de la flecha del tiempo, tiempos instantáneos, estratificaciones del tiempo en simultáneo aparecer.⁶⁰

58. Como, por el contrario, parece creer V. Jankélevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, 1974.

59. G. Toraldo di Francia, *op. cit.*, p. 308; E. Schrödinger, *Irreversibility* (1949), trad. it. de A. Verson, *L'immagine del mondo*, Torino, 1963, p. 242.

60. En un plano general, para esta concepción estratificada-polifónica del tiempo, cfr. los trabajos de K. Pomian, en particular "Tempo-temporalità",

La mens tuens sabe imaginar también espacios posibles diferentes de aquel absoluto de la muerte del Sol. Precisamente como el 'antes' y el 'después' que se podían estabilizar en base a la medida de la entropía de los diversos estados, así también el número de las dimensiones del espacio pierde toda necesidad, deviene absolutamente contingente. En el espacio visible no podemos elevarnos más allá de la tercera dimensión, ya que en él existen a lo sumo solamente los tres vectores linealmente independientes. Pero es posible imaginar y construir un espacio constituido desde un origen y de n vectores siempre linealmente independientes. Se podrá interrogar sobre "cuáles profundas peculiaridades distinguen el *azar* [cursiva nuestra] $n=3$ entre todos los otros"⁶¹ posibles, pero no se podrá jamás llegar a establecer nomológicamente la necesidad de este *azar* particular. Por otra parte, en el mismo espacio perceptivo se dan entidades que —y el matemático lo sabe tanto como el pintor—, forman un dominio irreducible al orden tridimensional: los colores.⁶² El color —y esencialmente justo en aquella máxima tensión que él alcanza en relación con el Oro, en el hacerse ventana de lo Invisible, es decir, justamente, en agujerear la 'habitación' de las tres dimensiones—, representa el irrumpir de la dimensión del tiempo en aquel nuestro *azar* particular, que el ojo sensible consideraba úni-

en *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1981, vol. XIV, pp. 24-101. Tales 'imágenes' se expresaron con fuerza particular en la importante obra colectiva, compilada por R. Romano, *Le frontiere del tempo*, Milano, 1981, conteniendo trabajos del mismo Pomian, de F. Gil, J. Petitot, R. Thom, A. Asor Rosa y otros.

61. H. Weyl, *Philosophy of Mathematics and natural Science*, Princeton, 1949, trad. it. de A. Caracciolo di Forino, *Filosofia della matematica e delle scienze naturali*, Torino, 1967, p. 86.

62. *Ibid.*, p. 87. Teóricamente, cada color sería reductible a un sistema tridimensional solamente si fuese expresable como combinación lineal de tres fundamentales. Pero la percepción del color, así como la del sonido, no pueden ser analizadas eliminando todos sus componentes tímbricos y/o 'gestálticos'. Para aclarar estas indicaciones, es necesario hoy releer la *Farbenlehre* goethiana (en sintonía, nos parece, con la lectura de esta obra que recorre autores, por otra parte, muy diferentes, como Kandinsky y Klee).

ca Ley. Este *evento* trastorna la fe en la necesidad de las tres dimensiones y en su segura, 'sedada' relación con lo visible. "El espacio por sí mismo y el tiempo por sí mismo están condenados a desvanecerse en puras sombras"⁶³; sus conceptos independientes pertenecen a aquel mundo de la ilusoriedad de los sentidos que la potencia *imaginativa* del formalismo matemático separa. Ella habla de la dimensión del tiempo y de la del espacio como si fuesen de la misma naturaleza, como si formasen un *continuo*, del que no podemos hacer 'experiencia' sino a través de lo *abstracto* matemático, la *theoria*, la potencia constructiva de su a priori. Nous *versus* Ananke, se podría decir chestovianamente: espíritu, en el conjunto de sus elementos, que se libera de la oprimente gravedad de la "bien fundada, duradera Tierra"⁶⁴, que confuta la necesidad de la geometría que allí domina.⁶⁵

Pertenecía al espacio bien fundado de la antigua Tierra también aquel avanzar recto del tiempo desde el pasado hacia el futuro, mediante la separación operada en el 'plano' del presente. Nos movemos a lo largo de una única dirección "que consideramos eterna e infinita", y tendemos a negar todo lo que se encuentra más allá del "anillo iluminado" de nuestra experiencia sensible⁶⁶, percibimos los entes como inexistentes 'antes' y 'después' de los límites de tal "anillo", como si afirmásemos que una ciudad no existe hasta que no

63. De una conferencia de H. Minkowski (1908) citada en F. Capra, *The Tao of Physics* (1975), trad. it. de G. Salio, *Il Tao della fisica*, Milano, 1982, p. 195.

64. H. Weyl, *op. cit.*, p. 119. Cita los famosos versos goethianos: "Si con estables / Enérgicos miembros / Él está sobre la bien fundada / Duradera Tierra / Entonces no alcanza el hombre / A compararse / Con la encina / O con la parra" ("Límites de la humanidad").

65. Esta geo-metría estaba, por otro lado, inscrita en el Logos cósmico-astral, participaba del mismo como su elemento. Sobre la duradera Tierra se apoyaban "las inciertas plantas" del hombre (para decirlo también con Goethe), incluso cuando él "se levantaba con la cabeza para tocar las estrellas", *miserationis parcissimae*, sin embargo, por esto, aún no "olvidadas por el hombre" (G. de Santillana y H. von Dechend, *op. cit.*, p. 29).

66. P. D. Ouspenskij, *Tertium Organom*, cit., p. 44.

la hemos alcanzado, y que cesa de existir ni bien la hemos superado. Los entes parecen correr según nuestro mismo plano de desplazamiento: 'nacen' cuando los intersectamos, finalizan en la nada cuando los superamos. Pero este plano no representa en absoluto el único 'sentido' posible: en cada punto-evento éste está atravesado por una fibra perpendicular, por un 'meridiano' que intersectará otros estados paralelos al nuestro. Ninguna necesidad puede ser atribuida a nuestra contingente dirección: si pudiésemos 'elevarnos' por encima de ella veríamos el continuo espacio-temporal formado por las interconexiones de la línea que estamos siguiendo con todas las perpendiculares a la misma, veríamos la *red cósmica* espesísima, cuyas 'partículas' se mueven hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, a derecha y a izquierda en el espacio, 'libres' de todo sentido unidireccional, veríamos en bloque aquello que llamamos pasado, presente y futuro, y los percibiríamos, en nuestro "anillo", como aspectos sucesivos del mundo material. En la misma cosmología einsteiniana "las relaciones métricas son tales que el cono-luz que sale de un punto del universo se repliega sobre sí mismo un número infinito de vueltas. Un observador debería, por esto, ver [...] infinitas imágenes de una estrella, que en tales imágenes aparecería en estados entre los cuales ha transcurrido un 'eón', esto es, el tiempo necesario a la luz para hacer el perímetro del universo. El presente se mezclaría así con los espectros de un pasado lejano".⁶⁷ Esta instantánea cuatridimensional⁶⁸, abstraída de toda sensible representabilidad, donde espacio y tiempo forman un único drama, no puede ya obedecer a la 'naturaleza' de la métrica pitagórica-euclídea, a su pretendido Nomos, sino sobre todo "a la recíproca *orientación* de las métricas en varios puntos,

67. H. Weyl, *op. cit.*, p. 133.

68. Sobre el problema de la simultaneidad, apremiante en las investigaciones de futuristas y cubistas, cfr. L. D. Henderson, *op. cit.*, pp. 91 ss. y 111-113. Henderson ve en estas investigaciones una influencia bergsoniana.

esto quiere decir, al curso cuantitativo del campo métrico"⁶⁹, dependiente de la distribución accidental y mudable de la materia. Es justamente la idea de una Ley fundamental de la 'naturaleza', de una *Grundnorm*, la que desaparece. Lo invisible del continuo cuatridimensional irrumpe en lo visible de nuestro 'bien fundado' espacio físico, inquieta la *tierra* de nuestras usuales representaciones, torna irreal nuestro mismo modo de interrogarla: ¿cuál es la longitud de este objeto? ¿cuánto *dura* este intervalo de tiempo?, ¿de dónde a dónde *transcurre* esta partícula? Según múltiples *órdenes*, consecuencia de axiomas *libremente* fijados, es posible intentar responder a estas preguntas, pero la respuesta no existe, así como no se da fundamento último, la realidad⁷⁰ de la duradera Tierra. "Todo el universo aparece como una red dinámica de configuraciones de energía no separables"⁷¹, ningún 'átomo' tridimensionalmente representable constituye su fundamento, sus partículas no están compuestas, en última instancia, de ningún material, sino que se manifiestan solamente como "formas dinámicas que se transforman incesantemente la una en la otra [...] distribuciones de probabilidad, interconexiones".⁷²

69. H. Weyl, *op. cit.*, p. 164. Pasado y futuro se determinan, en el espacio einsteiniano, a partir del cono-luz que se genera desde el punto-evento y de la prolongación de sus generatrices hacia atrás. Podemos decir que solamente los puntos internos del cono-luz representan el futuro de aquel determinado (y solamente de aquel determinado) punto-evento, y sólo los puntos comprendidos en el interior del prolongamiento de sus generatrices hacia atrás su (y solamente su) pasado. El presente ya no es concebido como un plano que separa dos espacios (futuro y pasado) *comunes* a todos los puntos dispuestos sobre aquel plano. Esta nueva concepción del espacio, elaborada al inicio del siglo por Einstein y Minkowski, desarrolla un rol de importancia técnico-científica excepcional, y todavía no analizado en forma precisa, en las corrientes artísticas contemporáneas.

70. M. Born, *Experiment and Theory in Physics*, Cambridge, 1943, trad. it. de M. Ferretti, *Il potere della fisica*, Torino, 1962, pp. 50 ss.; E. Schrödinger, *op. cit.*, pp. 235 ss. y 20 ss.

71. F. Capra, *op. cit.*, p. 96.

72. *Ibid.*, p. 235.

Un orden que no es *Ortung*, no conectable a localizaciones determinadas, no sujeto a ninguna tierra sensible, un orden que es puro *rythmos* matemático⁷³: esta idea (también a través de las mediaciones de la 'crisis' nietzscheana y de la dostoiévskiana) domina el espacio figural-imaginativo de la abstracción. No se trata de ninguna dimensión escondida, oculta, sino del problema determinadísimo de la 'libre' construcción del continuo espacio-temporal: ¿qué 'figuraciones' serían posibles a partir de la destrucción del 'principio de realidad', de cualquier realidad 'atómica' en última instancia? ¿Qué *nous* podría 'imaginar' y qué *techne* representar un orden esencialmente infundado, un espacio-tiempo esencialmente no intuible, una realidad esencialmente inmaterial? ¿Cómo imaginarse lo invisible, aquello que escapa a cualquier 'natural' geometría, y de lo que no podemos sin embargo negar la 'realidad', ya que nuestro mismo visible no se ha revelado más que como un azar, un componible, en el interior de su más general dimensión? Tan 'real' deviene aquel invisible, que *él* arroja como una sombra de espectralidad sobre la antigua, bien fundada Tierra. Cuando el sentido de ésta se revela irreductible a Leyes necesarias y eternas, cuando su orden manifiesto se revela como el de un azar, de un contingente, entonces todos los movimientos, todos los gestos, las direcciones sobre la superficie se hacen dudosas, problemáticas, se cargan de preguntas 'kafkianas': ¿por qué 'milagro' nos es dado hacer seguir un paso después del otro, atravesar este umbral? ¿Qué extraordinaria ficción escénica puede tanto como para darnos precisamente la impresión del transcurrir del tiempo? ¿Qué insondable misterio es el que hace que exista este visible en sus tres dimensiones, y no otro? Como en el espacio del ícono, también aquí el reino 'bien fundado' de lo visible se transforma en el de la máxima incerteza, pero permanece intrínsecamente antinómico el querer representar-

73. También sobre este tema, véase el 'aúreo' libretto de E. Jünger, *Zahlen und Götter*, Stuttgart, 1974.

imaginar aquellas configuraciones de energía pura en las que se disuelve la antigua realidad, lo *Inquietum* constitutivo de aquello que se llamaba materia, Tierra. Justamente aquella antinomia aparece, ahora, como lo *imaginandum*.

Problema del ícono, problema del "mundo sin objeto" de Malevič.⁷⁴ El mundo de la creación no objetiva es tan pequeño como aquel del *rostro* del ícono entregado a la búsqueda de alguna secreta e iniciática dimensión. La 'fibra' no objetiva del mundo es ahora el rostro, para imaginar lo invisible desde el cual abrir la ventana de nuestro espacio tridimensional. Rostro realísimo, *ens realissimum*, incluso si es inexpresable en el lenguaje de nuestros sentidos o en aquellos lenguajes que se han formado a partir de él. El ícono puede re-velarlo solamente: imaginando los entes que vemos, *teorizándolos*, como proyecciones de sólidos 'estéticamente' irrepresentables. Un ser plano, limitado en sus órganos de los sentidos a la percepción de las dos dimensiones, nunca podrá hacer *girar* un triángulo en torno a uno de sus lados de modo que éste se superponga a un triángulo absolutamente igual dispuesto sobre el mismo plano, así como nosotros no logramos hacer coincidir la palma de una mano con el dorso de la otra (naturalmente, nosotros podemos cortar la mano, y darla vuelta de adentro hacia afuera como un guante, pero justamente porque nos movemos en *tres* direcciones). El movimiento de la superficie del triángulo lo genera para nosotros un sólido, que el hombre-panqueque podrá percibir sólo bajo la forma del tiempo, como sucesión de planos; analógicamente, es imaginable un movimiento de este sólido en una dirección no confinada en él, y así como la imagen del mundo de los sólidos trastornaría radicalmente el mundo del ser bidimensional (lo haría amenazante, inquietante, inhabitable), así la imagen del mundo en cuatro dimensiones o, mejor dicho, del continuo espacio-temporal, desbanca toda fe en la

74. K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Bauhaus-Bücher, München, 1927, trad. it. de F. Rosso, *Suprematismo: il mondo della non-oggettività* (1922-1924), Bari, 1969.

bien fundada Tierra, en su 'sustancial' realidad, e inaugura una época de inquietud *geológica*. El cuerpo que vemos, que nos parece que podemos aferrar, comprender, se transforma en imagen de la *sección*, imagen sobre nuestro plano del cuerpo-que-se-mueve-en-el-espacio-tiempo cuatridimensional, invisible para nosotros. Nuestro 'bien fundado' mundo no es más que la proyección de esta forma espacio-temporal, que escapa por definición a toda representación sensible, 'estética'. Absurda no es la *imaginatio* que intenta crear un mundo correspondiente a tal forma, sino la fe en la realidad última del universo sensible y en la 'razón' de su representación figurativa.

La acometida a la cultura 'retínica' es llevada por Malevič mucho más allá del significado que ella había asumido en las experiencias cubo-futuristas.⁷⁵ En el esfuerzo de *análisis* del objeto, ellas siempre habían quedado en el ámbito del principio de realidad. Habían 'desmontado' la realidad, mostrándola en sus artificios constitutivos, como una máquina. Sin embargo, en relación a esa máquina, ellas habían mantenido una posición todavía 'naturalista': habían *seguido* su curso.⁷⁶ Existe *empatía*, en el cubo-futurismo, entre la pintura y la vida de la realidad-máquina, y esto determina continuamente el surgir de 'estados de ánimo', de momentos evocativos, la posibilidad, por así decir, de un interior retínico, todavía impregnado de 'cultura estética'. Incluso lo 'espiritual' kandinskiano se opone al ícono de Malevič, ya que también en él es insuprimible la idea de una *expresión* de la resonancia interior. El continuo formal de las composiciones de Kandinsky se complica estructuralmente con el espacio simbólico que esa resonancia produce. La pintura (el signo pictórico) no será jamás, entonces, pura en sí, absolutamente autónoma -rostro-signo *realísimo*, como se decía, de aquel

75. Henderson reconoce en esta separación de Malevič de los ambientes cubo-futuristas la probable influencia de Ouspensky (L. D. Henderson, *op. cit.*, pp. 280 ss.).

76. K. Malevič, *Scritti*, cit., p. 182.

posible *rythmos* matemático (no geométrico-euclídeo) en el que se disuelve toda 'realidad' – sino siempre aún huella del 'discurrir' entre sujeto y objeto (a pesar de que el Yo pienso se haya transformado en haz de puntos de vista, perdiendo toda identidad cierta, y el objeto se reduzca a su mismo proceso de deconstrucción-transformación). "Las cosas han desaparecido como humo"⁷⁷ para la nueva pintura, pero justamente ese 'discurrir' se mantiene en el ámbito del principio de realidad y de representación. No alcanza con separar la integridad e identidad de sujeto y objeto, es necesario determinar *positivamente* las nuevas relaciones de masa-forma-color, en sí y por sí no objetivas, absolutamente 'de otro género' con respecto al *logos* como al objeto que, como sea que esté constituido, debe siempre referirse. Hablar de intención iconoclástica significa, entonces, ignorar justamente la intención *icónica* de la obra suprematista: aquí no se trata de expresar una pérdida, un disolverse, sino una presencia, un 'rostro'. Iconoclástico es el inicio solamente, el 'antiguo pacto' en base al cual "los pintores deben expulsar al sujeto y a las cosas"; pero no es esta disolución, esta 'liberación' lo que constituye en sí el problema del cuadro: sobre las ruinas del significado, de la esencia y de la destinación de la cosa, sobre las ruinas de la bien fundada Tierra, aquí se teoriza el mundo puro de la forma, absolutamente exento de cualquier sentimental 'Einführung',⁷⁸ así como de todo elemento automático-inconsciente, de toda equívoca evocatividad. Exactamente lo que Florenskij pretendía del *verdadero* ícono: imagen, eikón, libre de todo vínculo asociativo, de toda resonancia psicológica, afirmación de una realidad metafísica.

77. *Ibid.*, p. 187.

78. Sobre el significado del término y su vasto eco en los movimientos artísticos del inicio del siglo, cfr. la "Introducción" de Jolanda Nigro Covre a W. Worringer, *Abstraktion und Einführung*, München, 1908, trad. it. de E. Deangeli, *Astrazione e empatia*, Torino, 1975.

¡Y esta imagen ahora se da como *victoria sobre el Sol*!⁷⁹ Paradojal, lacerante antinomia: la *theoria* de la realidad del ícono se retira en su principio opuesto, o, mejor dicho, aquella *theoria* alcanza la más perfecta comprensión de su propia antinomicidad. El Sol, que aquí ya parece haber superado la propia 'muerte térmica', el Sol, que a través de su eclipse y de su ocaso (el "abendlich strahlt der Sonne Auge"⁸⁰ wagneriano), ha llegado finalmente a su nada, no es el Oro, sino más bien la condición trascendental de toda representación sensible, presupuesto de lo meramente visible y de sus imitaciones. Él deja que las *cosas* sean en su distinción y separación, deja que el *discurso* sea, 'lógicamente' relacionando sujeto y objeto. Su luz —como había dicho Chestov en *Apoteosis del desarraigo* en 1905— no revela otra cosa que las rupturas del tiempo, en el momento mismo en que esconde, detrás de la ficticia solidez que su luz confiere a aquella separación, el mundo realísimo-invisible, puro de todo 'sentido' y de todo transcurrir, del continuo espacio-temporal. Y si, por tanto, el Sol es condición del revelarse del mundo de la representación, quintaesencia del principio que nos en-canta en su interior, su radical oscurecimiento será, entonces, condición de la imaginatio de aquel otro mundo, del cual el existir diurno no es más que reflejo, proyección. La palabra en tanto tal, abstraída en puros sonidos y fonemas, signo y color como tales, no iluminados por otro, *freie Musik*, música libre de toda resonancia representativo-asociativa: todo esto es imaginado por una obra de arte total, en la acepción ontológica del término, una obra de arte totalmente resuelta en sí, puro *mundus imaginalis*. El Sol,

79. Para el análisis de esta obra *epochemachend*, más allá del volumen ya citado (cfr. la nota 1), véase también el material recogido en los catálogos *Für Augen und Ohren. Von dem Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlín, 1980, y *The Sun in Art*, ed. de W. Herdeg, Zürich, 1962. La música era de Michail Vasil'evič Matjušin, y se había usado incluso cuartos de tono, el prólogo de Chlebnikov, las palabras —a menudo puros fonemas— de Kručënych.

80. Wotan, en la cuarta escena de *El oro del Rin*: "con colores de la noche se irradia el ojo del Sol".

que impide su *theoria*, que enceguece la *mens tuens*, el Sol quintaesencia del velo de *māyā*, que dispone, en su luz, las cosas según 'lógicas' concatenaciones, es abolido, es extinguido. Pero no para exaltar el principio opuesto, no en términos simplemente iconoclasticos, o por oponer Tiniebla a Luz sino, antinómicamente, justamente porque esta luz no es más que ficción, representación, escena, y su vigilia sueño, tiniebla. Es necesario desgarrar el velo, la pesada sombra de esta luz, ponerla radicalmente en duda, re-clararla, literalmente, de su expandirse e irradiarse a lo largo de las direcciones fijas del mundo sensible. La mente *concentra* el principio luminoso, lo reconduce a su *punto*, donde éste alcanza tal intensidad que ya no puede 'liberarse' más de sí mismo y, por tanto, no puede ya producir el mundo de *māyā*. Sólo ella es Luz: el *agujero negro*. Una formidable *implosión* aspira todo lo sensible a través de la ventana del ícono y lo condensa en el punto invisible donde toda dirección, todo sentido, toda dimensión, son simultáneamente *composibles*. El agujero negro es el término destinado de aquel vórtice a lo invisible que la ventana del ícono produce. Perfecto, despiadado en su pureza, inconsolable, él *está* en el *Cuadrado Negro* de Malevič.

Es verdad, aquí la simbolicidad del ícono está fragmentada. Como si solamente la fuerza de su antinomia constitutiva pudiese expresar el principio. Como si su Oro se pudiese custodiar ahora solamente en el oscurecimiento del Sol. Ninguna *religio* ya entre Oro y Sol: el *Sol invictus* del hyper-ícono ya no irradia más 'naturalmente' al Sol visible, en una suerte de feliz hierogamia.⁸¹ Para teorizar el primero es necesario elevarse fuera de su reflejo, de su proyección, de su sombra, anular su Luz, y, al final, no se obtendrá la imagen del Oro, en la que 'creían' los colores del ícono y que resguardaba a tales colores como propios, sino aquel punto de tal extrema violencia de la Luz, que la cierra en sí misma, punto sólo espiritualmente

81. Es el Orden que abraza la fachada albertiana de Santa María Novella.

intuible. Es justamente la intención icónica, reconducida a su mismo étimo, la que transforma la Luz en el Negro perfecto. La Luz no puede darse de manera diferente, el Sol invictus, el Oro, no pueden imaginarse más que como perfectas formas *negras*. El símbolo se fragmenta, es verdad, pero *desde el interior*, moviéndose desde sus mismos principios, por fuerza de su mismo movimiento despiadado. Nada comprenderá de esta experiencia epocal quien no vea en el *Cuadrado Negro* de Malevič la única, paradójal y desesperada imagen del Oro del ícono. A este extremo retiro en *su invisible*, él llega mediante la victoria del color “sobre la odiada forma de las cosas reales”⁸², mediante el aniquilamiento del “anillo del horizonte”⁸³, que tenía prisionero al pintor y sus formas en el espacio tridimensional, aquel “maldito anillo” que juega-en, en-canta, que define el ‘anillo’ de la conciencia sensible, mediante, finalmente, el primado de la *superficie-plano* sobre cualquier otra forma, primado de su *a-logicidad*, esto es, de su absolutidad con respecto a todo logos discursivo-relacionante, a todo principio representativo-reflejante.

La superficie-plano no puede, por su intrínseca necesidad, *jugar-en*. El plano no finge la forma de la cosa. Este sólo puede ser libremente imaginado como proyección de elementos a *n* dimensiones. “Un plano pictórico, suspendido sobre el abismo de la tela blanca, da a la conciencia una sensación del espacio inmediata y fortísima”⁸⁴ de los infinitos órdenes posibles del espacio. Una forma diferente, jugada incluso en la tercera dimensión, inevitablemente nos hace re-cor-dar al ente sensible, nos remite a la ilusión “retínica”. La superficie-plano deconstruye el espacio de toda presunta naturalidad, lo libera radicalmente del riesgo de ficciones perspectivísticas. El mismo color, en tanto color *de la superficie-plano*, per-

82. K. Malevič, *Scritti*, ed. cit., p. 115.

83. *Ibid.*, p. 176.

84. *Ibid.*, p. 114.

derá todo acento evocativo, la posibilidad de ser interpretado 'como explicación' de la cosa o de una resonancia interior. "Cualquier plano de la pintura es más vivo que un rostro en el que se destaquen dos ojos y una sonrisa".⁸⁵ Está *vivo* por la fuerza que lo mantiene "suspendido sobre el abismo", que lo retiene cercano a sí mismo, impidiéndole el producirse en el juego de las representaciones; está *vivo* por aquella misma tensión *dia-bólica* que hace inseparable al Oro del ícono y al Cuadrado Negro. La pura forma de la superficie-plano no debe presentar sombras, claroscuros, el color no debe fingir ninguna profundidad: una vez más, principios esenciales de la pintura de íconos. Aquí nada está simulado, ya que no existe el ens realissimum. El espacio de la superficie-plano "suspendido sobre el abismo", mimesis de nada, puro mundus imaginalis, es sin embargo también el espacio de la simultaneidad de las dimensiones del tiempo, el espacio que 'detiene' el transcurrir lineal⁸⁶, el espacio en el que no se dan flechas necesarias, capaces de eliminar el riesgo del error o de los caminos que finalizan en la nada. Las cruces, las formas superficie-plano en cruz de Malevič, imaginan el espacio en la equipotencia de sus direcciones como red dinámica de configuraciones de energía. Por esto, cuanto más 'calmo' (libre de ilusorias 'vidas' perspectivistas, tridimensionales, del juego de la profundidad), es el plano de la tela, tanto más segura parece la relación entre este plano y el de la superficie que aquí está como suspendida, "tanto más fuertemente se advierte la corriente dinámica del movimiento mismo".⁸⁷ La abolición del 'principio de realidad' (de aquel principio que aún domina en el cuadro abstracto que no ha alcanzado la

85. *Ibid.*, p. 189.

86. Sobre las figuras del *tempus fluens*, del río del Tiempo, tienen páginas inolvidables G. de Santillana y H. von Dechend, *op. cit.*, pp. 243-244.

87. K. Malevič, *Scritti*, ed. cit., p. 114. Principios incluso gnósticos: "Si os preguntan: '¿Cuál es el signo de Vuestro Padre en vosotros?' Responded: 'Es el movimiento y el reposo'" (Evangelio de Tomás).

pureza de la superficie-plano), no conduce a lo *inmóvil*, sino, por el contrario, a la imagen de la 'red cósmica', de la danza de sus órdenes compositivos. Incluso aquella superficie de Malevič es *Ordnung*, es orden –si bien “suspendido sobre el abismo”– no *Ortung*, no *Nomos* terráneo.

A la victoria del Sol (una victoria, por tanto, que tiene un significado metafísicamente opuesto a la muerte térmica, que suena, más bien, a liberación de su presunta necesidad, de aquel idolátrico culto del Sol que nos hace esclavos del sub-urano), corresponde el pasaje de lo Azul, de la “envoltura coloreada del cielo”.⁸⁸ El Azul, única cara del cielo dirigida a nosotros, se yergue sobre la ficticia grandiosidad como realidad cierta. Sol y Azul son los guardianes de la caverna, ellos proyectan sobre sus paredes las sombras que el prisionero intentará aferrar e imitar. Ellos producen aquel juego de cuerpos separados que el prisionero creará 'natural' y necesario, exactamente como un ser de dos dimensiones no puede ver en los sólidos más que distintas superficies. El ahondamiento de la Luz en sí misma, en su propio misterio fontanal, crea el Cuadrado Negro, el jirón de Azul penetra en el Blanco “como auténtica y real representación del infinito”.⁸⁹ El Negro de la Luz hundida en su fuente está suspendido sobre el abismo del Blanco infinito. Equilibrio, balance de Negro y Blanco: es decir, del *no-color*. *Rythmos* de Negro y Blanco, que elimina toda apariencia subjetiva, todo claroscuro, que hace *invisible* la cosa. En el perfecto Negro y en el Blanco libre del “fondo coloreado del cielo” sólo lo invisible (a-lógico, 'sin sentido') puede darse. Pero justamente porque el 'sin sentido' se da, “Dios no ha sido destronado”.⁹⁰ La dimensión apofática *in-*

88. *Ibid.*, p. 193. Evidente es la referencia a “L'Azur” de Mallarmé. A este respecto, véase mi “I Girasoli. Per un autoritratto di Van Gogh”, en *Il Centauro*, 7, 1983.

89. K. Malevič, *Scritti*, ed. cit., p. 192.

90. Así se intitula un escrito de 1920, publicado en 1922, ahora en *Scritti*, ed. cit., pp. 278 ss., que representa uno de los documentos más complejos,

sita en la teología del ícono no era negativa, no tenía propósito iconoclasta, ella afirmaba la presencia de 'otra cosa que el ser' y, por tanto, de otra cosa que el 'sentido'. Esta misma dimensión retorna en Malevič. Como la Trinidad de Rublěv era para Florenskij testimonio pleno de que "Dios existe", así el no-sentido que imaginamos más allá de las apariencias y lo mortal, lo a-lógico que teorizamos desgarrando el "fondo coloreado del cielo", y 'apagando' el Sol que lo ilumina, testimonia el indestructible juego que recrea toda presencia y del que ninguna presencia es aislable. El *rythmos* del Negro y del Blanco testimonia el infinito mundo de los composibles, del que es imposible probar su muerte. La imaginatio humana, en aquel *rythmos*, se imagina lo Invisible indestructible, inmortal, el mundo in mente Dei, sub specie aeternitatis. Y se eleva así de la doxa, que todos repiten hoy en día: "Dios ha muerto", a la paradojal, antinómica theoria del ícono.

ricos, *metafísicamente* preñantes, de la vanguardia artística del siglo XX. La indestructibilidad de la energía, que el Agujero Negro testimonia, justamente aquel Agujero que aspira toda materia y todo ente determinado, es la imagen que ahora asume el Ser invariante. La Nada del Agujero Negro es la imagen actual de aquellas Estrellas que el hombre todavía 'bien fundado' terraneamente miraba como sedes de lo Invariante (cfr. G. de Santillana y H. von Dechend, *op. cit.*, p. 186).

II

DUM VOLVITUR CRUX

La abstracción de la intuición sensible en la pintura contemporánea corre simultáneamente a la abstracción matemática de la "existencia". Ya en el ámbito de la tragedia del ícono que expresa Malevič, hemos podido seguir los inicios de este entrelazamiento constitutivo, de este verdadero y propio *isomorfismo*, que nada concede al juego de las fáciles asonancias, por un lado, y de los reduccionismos analíticos, por el otro. En un ensayo del '34 dedicado a Schönberg, donde matemática y música son escuchadas *al unísono*, Hermann Broch insistía en la libertad del *invenire* matemático, en la capacidad, propia de su formalismo, de intuir el "acaecer del mundo en su generalidad", a priori de toda configuración determinada.¹ Todo trabajo productivo matemático (como, para Broch, toda composición musical creativa) apuntan a la *inventio* de nuevos elementos formales, buscan, bajo el estímulo de una necesidad autónoma, nuevas combinaciones o "constelaciones de equilibrio".² Esto acontece bajo el signo de "una superación del tiempo directo e inmediatamente experimentado"³, aquellos *cristales* de equilibrio que, de cuando en cuando, se crean, no son producidos según una concatenación o sucesión temporal; la creación matemática (o musical) no hace más que

1. H. Broch, *Erkennen und Handeln*, ed. de Hannah Arendt, Zürich, 1955; *Azione e conoscenza*, a cura di S. Vertone, Milano, 1966, p. 109.

2. *Ibid.*, p. 110.

3. *Loc. cit.*

reflejar, *especular*, una parte de la multiplicidad de los mundos posibles, en la inagotabilidad de sus nexos. Ninguna de estas configuraciones es concebible como simple *momentum*, es decir, como movimiento destinado a la muerte, salido de la nada y retornando a la nada. La superación del tiempo arrojado, *pro-yectado* hacia la muerte, constituye el núcleo gnoseológico de la música (y de la matemática): la nueva posibilidad de equilibrio no representa el fin de la 'precedente'; y es aquí, en efecto, del todo inexacto hablar todavía de 'novedad'. Los compositores *están* desde siempre, la fuerza pro-ductiva de la inventio formal-matemática no hace más que imaginarlos, e instaurarlos en el espacio 'libre' de la *imaginatio*: 'libre', justamente, de toda constrictiva predicación de existencia.

El gesto reductivo cumplido ya por Bolzano y Cantor, dirigido a liquidar como metafísico e indecible todo problema de existencia en el ámbito del formalismo matemático no parece, entonces, 'de otro género' con respecto al problema de la 'gran abstracción' en la cultura figurativa europea del siglo XX. Y tampoco aparece sin precisas referencias a ciertos aspectos de la cultura romántica precedente. Cantor 'abstrae', es verdad, de lo 'invisible' de Novalis toda acepción mágica, fundiéndolo con el término de la pura consistencia lógica del acto mental (de la *mens tuens*) que concibe el juego matemático, su desarrollo, su extenderse. Pero justamente este 'gesto' acepta del romanticismo hardenberghiano lo esencial, es decir, el darse de un lenguaje que no dice "um der Dingen willen", por 'amor' a las cosas, que no se construye por significantes, que no está-para, no hace las veces-de-sujeto únicamente para los órdenes lógicos que él mismo se impone. La vía por la cual se llega "a la independencia de la noción de número del soporte intuitivo y empírico del proceso ordinario del contar"⁴ resulta análoga, en el sentido pleno del término, a aquella por la cual la palabra -palabra/texto, palabra/notación musical, palabra/color-, se en-camina desde el ente sen-

4. P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, cit., p. 213.

sible hacia la *res realissima* de la propia forma espiritualmente intuita, hacia el propio, puro, interior resonar, separándose de todo esquema de finalidad, decidiéndose de la propia apariencia de simple instrumento comunicativo. Y así como aquel concepto de número se libera de toda determinación *psicológica* del tiempo, así esta palabra 'inútil', su pura 'dépense', se emancipa de la necesidad del discurrir, ya no fluye según el esquema pregunta-respuesta 'termodinámicamente' interpretado. Palabra que no pregunta-para-obtener, palabra, casi, hesicástica, que profundiza el propio juego 'en honor' del juego mismo, de sus infinitas potencialidades, de su Dios oculto; y en esto, esencialmente afín a la 'idealidad' del ente matemático, precisamente porque tal 'idealidad' no implica ninguna referencia a estructuras trascendentes, inmóviles, que subsistirían a la espera de su propio descubrimiento⁵, sino que expresa la libertad de la inventio en su mismo *operari*. El ente matemático es 'ideal' en el sentido de ser intuito, construido, operado por la mens tuens, libre de toda correspondencia existencial, sea física o meta-física, sea inmanente o trascendente. Ideal es esta *escritura* en cuanto tal, en las diversas configuraciones, impredecibles de manera apriorística, potencialmente infinitas, que ella revela.

Se puede afirmar en general de esta *escritura* que ella proyecta el ser "sobre el fondo de lo posible"⁶, que ella construye idealmente lo posible o, mejor aún, que sumerge al mismo ente sensible en el horizonte de lo posible⁷, haciéndolo aparecer de ningún otro modo más que como un caso de éste (como ocurría para 'nuestro' espacio tridimensional). Se puede conectar la *potencia* del formalismo matemático a la

5. J. T. Desanti, *La philosophie silencieuse*, Paris, 1975, pp. 227-228. Del mismo autor, cfr. *Les idéalités mathématiques*, Paris, 1968, que he tenido presente en la redacción de toda esta parte del volumen.

6. H. Weyl, *The Open World*, New Haven, 1932, trad. it. de E. Moriconi, *Il mondo aperto*, Torino, 1981, p. 45.

7. *Ibid.*, p. 91.

inalcanzabilidad de un fundamento último del objeto, de un 'hecho' atómico, posteriormente irreductible. La generación constructiva de lo posible (de diferentes, posibles configuraciones) en la matemática, se acompaña de la 'inagotabilidad' del mundo por parte del absolutismo de la Ley establecida de manera determinista.⁸ La extraordinaria *efectualidad* del formalismo matemático en las ciencias así llamadas 'naturales' se explicaría, entonces, no por una intención intuitivo-sensible explícita o implícita, (o cualquier derivación suya de tal fuente) sino precisamente, por el contrario, por su libre idealidad (en el sentido explicado más arriba), que da cuenta del transformarse de la cosa en idea-límite inalcanzable y de la idea de Ley en la de orden posible, según la perspectiva teórica de la física contemporánea. De la 'clasificación' de datos a la construcción de 'idealidad' y posibilidad, de la representación figurativo-significante al Simplex infinitamente complejo de la Palabra, 'jugada' por sí misma, pura atención a sus posibles resonancias, y no más "um der Dingen willen".

Sin embargo, esta liberación del contenido-significado intuitivo-sensible debe ser interrogada más a fondo. ¿Cuál es la consecuencia radical de este 'exceder' del formalismo matemático (y musical) con respecto al dominio de lo 'estético'? ¿Simplemente el abrirse de una nueva dimensión del lenguaje? Pero esta misma expresión supone el permanecer de un lenguaje-base. Y ¿cuál podría ser la naturaleza de este lenguaje-base, que se renueva y arriesga permaneciendo en sí mismo, sino aquella 'natural'-discursiva que está en la base de nuestro comunicar e informar? El formalismo que construye lo posible ¿seguiría siendo, entonces, expresión de la 'lengua materna'? ¿Sería simplemente una transformación suya o un cambio de estado? Pero esta lengua está constitu-

8. No sabría imaginar 'introducción' mejor a este tema (que ahora deviene central en mi argumentación) que el diálogo de J. M. Jauch, *Are Quanta Real?*, Indiana University Press, 1973, trad. it. de G. Longo, *Sulla realtà dei quanti*, Milano, 1980.

tivamente, inextricablemente conectada a lo 'estético'. Y el dominio de la lógica no es otro que el de la racionalización (o 'civilización') de este ámbito originario. No existe lógica si no es *de* esta lengua. Y no existe lengua si no es en relación y en función de este anillo del horizonte, que Malevič intentaba separar de aquel Azul, de aquel Sol. El problema de la 'apertura' matemático-musical hacia lo posible no puede por lo tanto limitarse a aquel de la decisión de lo 'estético', pero él comporta, por el orden intrínseco de su mismo juego, también la decisión del horizonte del lenguaje (natural) y de su lógica. Allí se separa (*Ent-scheidung*), negativamente, del contenido intuitivo-sensible, pero allí se abre (*Ent-schlossenheit*), positivamente, a la potencia de la construcción matemática, solamente *decidiéndola* del dominio propio de la lógica.

Se trata de un 'gesto' radicalmente diferente del de la *epoché*, de la suspensión fenomenológica de la valencia de lo yadicho, del lenguaje heredado, presupuesto. No sólo porque la puesta-entre-paréntesis husserliana no logra explicar aquello que da para intuir, si no es a través aún de aquel lenguaje 'natural', del que había afirmado su suspensión.⁹ (Si lo yadicho ha sido suspendido, lo que surge en su lugar se pliega todavía a la forma del discurso 'común'). Pero ¿por qué el procedimiento mismo de la duda sistemática, de la *epoché*, apunta, como su propia constitutiva intención, a la reafirmación del primado de la discursividad lógico-filosófica sobre la forma matemática, o en todo caso a fundar la posibilidad a priori de la reconducción de ésta a aquella? El cuadro, como es obvio, cambia completamente si nosotros asumimos que es justamente la rescisión de este vínculo la que determina la potencia constructiva del formalismo matemático, es decir, si su emancipación de todo contenido 'estético' es radicalmente entendida como emancipación de la dimensión 'estética' co-

9. J. T. Desanti, *La philosophie silencieuse*, cit., pp. 73-76, que remite al fundamental ensayo de Derrida, "Introducción" a E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, trad. de J. Derrida, Paris, 1962.

nectada al acto lingüístico, que es el único objeto de la formalización lógica. Entonces, la matemática no se limitará a 'suspender' los poderes de todo modelo lógico, sino que negará todo valor del mismo para la propia fundación, criticando su inexorable confusión con el lenguaje natural, con la equivocidad ínsita en la expresión lingüística. Según esta perspectiva, la lógica permanece en el ámbito de la representación, de lo 'figurativo', ya que la dimensión representativo-figurativa es la lingüística y, por tanto, todo su ordenamiento resulta comprendido a priori. La *Ordnung* lógica tiene su *Ortung* en el lenguaje natural. La tradicional confusión –ya-dicha, heredada, y sin embargo resistente a toda epoché fenomenológica– entre comunicar ordinario y lógica, torna imposible captar lo propio del pensamiento matemático. En los límites de la forma lógica, no se podrá analizar más que el *lenguaje* en el que se busca (en vano) expresar lo propio de tal pensamiento, pero no tal pensamiento mismo, que no tiene en aquel lenguaje ninguna raíz. No se pueden confundir los modos (socio-culturales) que comunican-informan sobre el pensamiento matemático, con sus mismas formas constructivas. Mientras que aquellos modos están temporalmente determinados, integralmente comprendidos en el horizonte del "um der Dingen willen", este pensamiento avanza desde la superación de toda predicación de existencia y "desde el tiempo directo e inmediatamente experimentado". La potencia del formalismo matemático no se presenta, entonces, como un desarrollo, un simple acrecentamiento de la potencia del lenguaje ordinario y de su lógica, sino como producto de una decisión *que abre* (decisión positiva, no gesto negativo, iconoclástico) a la libre imaginatio-construcción de órdenes posibles, cristales de equilibrio, sensiblemente invisibles, *sola-mente* intuitibles.

Broch, en el ensayo ya citado, establece de este modo la diferencia entre actividad racional, pensamiento y expresión lingüística. El pensamiento jamás resulta integralmente transferible al verdadero y propio lenguaje, no es nunca

depositable en él, como un 'bien' de un sitio a otro, porque la comunicación lingüística depende no sólo de las formas de su tradición, sino también del acto de la interpretación. Un pensamiento es lingüísticamente expresado, esto es, comunicado de manera discursiva, solamente mediante la asunción, implícita o explícita, conciente o inconsciente, de lo ya-dicho y de su interpretación. Esto significa que el lenguaje jamás comunicará las formas constructivas en acto del conocimiento racional, sino estas formas 'alienadas' en lo ya-dicho y en la interpretación. Asumir la comunicación ordinaria y su lógica, por lo tanto, como lugares en los que se sedimenta el pensamiento, lugares de su plena expresión, equivale a afirmar que los valores musicales, la *idea* (schönbergianamente) musical, se expresan en la teoría, que una *Harmonienlehre* podría comprenderlas. Esta crítica comporta la irrealizabilidad a priori de una Lógica capaz de ser fundamento de la actividad racional: la inquietud de nuestras lógicas deriva justamente de la inaferrabilidad, en sus límites, del *operari* del pensamiento. Con respecto a él, las lógicas que buscan 'fundarlo' son, en realidad, siempre desplazadas, constreñidas a intentar decirlo con medios constitutivamente inadecuados a este fin. Pero esto que Broch aclara como una diferencia, una suerte de dialéctica jamás conciliable, sin embargo también inseparable en los elementos que la constituyen, podría, desde el punto de vista del pensamiento, si 'abstrajésemos' la dimensión del puro pensamiento, expresarse con más dura radicalidad. No sólo la expresión lingüística, lejos del proveer el fundamento sólido de los procedimientos del pensamiento, es, con respecto a él, desde todo y siempre *dis-locada*, sino que el pensamiento debe liberarse de ella completamente para poder construir las propias 'idealidades'. La autonomía del pensamiento se juega en Broch en el terreno de la diferencia con respecto a la expresión lingüística, aquí, por el contrario, sobre el terreno del contraste directo, de la antítesis.

No existe lenguaje –“no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español”– que pueda expresar el “unendliches Wiederspiel”, la infinita correspondencia, la ‘red’ de los elementos. No los elementos mismos, entonces, sino justamente su relación, su danza, como pura energía, que pueda expresar aquel *pensamiento*: “que mi cuerpo mismo está hecho de puras cifras, que me abren a toda cosa”¹⁰. De este pensamiento ninguna lengua sabe nada, ninguna de las lenguas ‘maternas’. La crítica de Lord Chandos es de 1902, a ella, pocos años después, le han seguido, *al unísono*, *Leven*, *Kunst en Mystiek* y *Over der grondslagen der wiskunde*.¹¹ La crítica general sobre las posibilidades del lenguaje *mueve* la de la fundación lógica de la matemática. El primer formidable ataque a las aporías del logicismo del siglo XIX se funda en la intuición contenida en el primer libro y jamás desmentida luego, intuición eminentemente ‘chandosiana’, de que el pensamiento, cuando se libera de su sensible determinación, cuando deviene sí mismo, no parece ya más captable discursivamente, y de que la irremediable confusión existente entre lenguaje ordinario y lógico no puede hacer a esta última idónea para fundar de ningún modo el operari del pensamiento *en tanto pensamiento matemático*. Si no se comprende el peso de esta decisión, no se comprenderá tampoco la filosofía brouweriana de la matemática. Ella corresponde exactamente a la ‘situación’ de Lord Chandos, pero intenta también superar su desesperación. Aquella lengua-pensamiento, junto con las puras cifras, con el Número, príncipe de toda sophía y de toda composición,

10. Las citas están tomadas de H. von Hofmannsthal, “Ein Brief” (1902), trad. it. de M. Vidusso Feriani, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, 1974 [trad. al español como “La carta de Lord Chandos”, en W. Langenbucher (comp.), *Panorama de la literatura alemana desde la Edad Media hasta la Época Contemporánea*, trad. N. Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 220-228].

11. L. E. J. Brouwer, *Leven*, *Kunst en Mystiek*, Delft, 1905. Sólo algunos extractos han sido publicados en traducción inglesa, *Collected Papers*, ed. de A. Heyting, vol. I, Amsterdam, 1975, pp. 1-10; la segunda obra, en cambio, ha sido integralmente traducida con el título *On the Foundations of Mathematics*.

que Lord Chandos imagina ya sólo post-mortem (una lengua "en la cual tal vez un día, en la tumba, me encontrará para responder a un juez desconocido"), se da, según Brouwer, se muestra, en el efectivo y constructivo proceder del pensamiento matemático, aún cuando él no sólo sea claramente distinto del lenguaje y de la lógica, sino *ab-solutum* con respecto a ellos, es decir, concebido como gran abstracción, cifra de una época, también imaginada de manera utópica, de *gran espiritualidad*. Desde la 'primera' abstracción (aquel movimiento que simplemente separa de una visión representativo-figurativa ingenua del lenguaje) es necesario pasar a esta nueva época de la abstracción: la que *decide* el pensamiento de los equívocos, de las confusiones, del *claroscuro* de las lenguas ordinarias, maternas, inexorablemente conectadas a lo 'estético', espiritualmente impotentes.

Leven, Kunst en Mystiek no ha sido hasta ahora para nada considerado en la perspectiva de la obra sobre los *Fundamentos*. Para nada sirve que Brouwer los piense juntos, los escriba en el mismo escritorio, que aún en los últimos años de su vida recuerde la importancia por él atribuida al primer pequeño volumen de 1905.¹² *Vida, arte y mística* ha sido liquidado por los matemáticos estudiosos de Brouwer con un incómodo 'de minimis non curat', como ejemplo de romántica confusión entre distintos géneros y lenguajes. No obstante, aunque se la quiera considerar separadamente del problema de los fundamentos, la obra no es por cierto inmediatamente reconducible a una vaga 'aura' artística-teosófica de inicios de siglo, o a juveniles 'complejos'. A pesar de las numerosas divagaciones literarias y el 'encantamiento' que en Brouwer

12. Para la biografía de Brouwer, cfr. G. Kreisel y M. H. A. Newman, *Luitzen Egbertus Brouwer, "Biographical Memoir"*, Royal Society, London, 1970; W. P. van Stigt, L. E. J. Brouwer, *the Signific Interlude*, en AA. VV., *The L. E. J. Brouwer Centenary Symposium*, ed. de A. S. Troelstra y D. van Dalen, Amsterdam, 1982; finalmente, del mismo van Stigt, *Brouwer's Intuitionism*, London, 1971, tesis dactilografiada (en el cap. I se hace referencia explícita a las relaciones con Mondrian).

producen algunas lecturas (*Bhagavadgītā*, Eckhart, Schopenhauer), un núcleo permanece bien firme: el problema de cómo el lenguaje, aquel mismo lenguaje discursivo, que él aquí viene adoptando, más bien: del cual está todavía *hablando*, puede conducir a la expresión del *Sí mismo*, superar el transcurrir del tiempo, liberarse del impersonal 'se' (¡del *Man!*). Él se dirige a la expresión artística según esta intención totalmente determinada. Es por esto que sus juicios pueden también divergir de manera total de los entonces dominantes (también en aquella 'metafísica de la juventud'¹³ de tantos de su geniales coetáneos: desde Weininger a Lukács, desde Michelstaedter a Slataper): no Rembrandt, ni Beethoven, sino Bach.¹⁴ El arte da forma a la *verdad inmanente*, al estar aquí-y-ahora frente a nosotros de la verdad: no impulso, no atracción, no anhelo, sino *cristal* construido *more mathematico*. Por esto es que su facultad parece trans-intelectual, el intelecto discurre en la dimensión del tiempo, analiza, descompone y recompone los diversos elementos, mientras que el arte es intuición del Número-Rythmos que constituye justamente el *Sí mismo* de aquel discurrir. La facultad del intelecto está, se diría nietzscheanamente, definida en los términos de la voluntad de poder: ella no hace más que *cumplir* aquello que estaba implícito en el esquema de fin, de pro-yecto, de *proairesis*. El intelecto cumple "el diabólico servicio" de conectar dos imágenes siempre según la relación de medio a fin, su actividad es una "ansiosa y laboriosa persecución de fines"¹⁵, su lenguaje es integralmente definible "um der Dingen willen". Nadie podrá jamás comunicar el *Sí mismo* a través de este lenguaje, ya que este lenguaje, por su misma esencia, continuamente reproduce el mundo exterior, los elementos sensibles, como única realidad; el esquema de fin, que domina su estructura,

13. Remito a mi "Metafísica della gioventù", ya citado. Expresiones 'michelstaedterianas' retornarán frecuentemente en mis alusiones a Brouwer.

14. L. E. J. Brouwer, *Leven...*, cit., p. 66.

15. *Ibid.*, pp. 9 y 19.

obliga a tal resultado, ya que se funda sobre la *realidad* de lo que funge como medio y sobre la *real* posibilidad de obtenerse el fin. La intención adquisitiva del proyecto se basa en la 'ficción' de la realidad (considerada esencial, 'preciosa') de lo proyectado. Según una aporía necesaria, precisamente esta 'ficción' de la realidad (en tanto ficción) es esencialmente nihilista. La intención totalmente *proyectada al futuro* del lenguaje discursivo-proyectual debe, en el momento mismo en el que valoriza la realidad (del fin, de lo proyectado), considerar *nada* a la realidad (del presente, del elemento presente, que deviene ninguna otra cosa más que medio, instrumento, nada en sí y por sí, o más bien: privado de todo Sí mismo). Arte (esencialmente, música: Bach) y matemática, *decididos* de todo lenguaje ordinario, *abren* a la persuasión del Sí mismo, que nada pregunta, nada espera y continuamente se dona, se da: y cuanto más se dona, más rico es, y cuanto más se muestra, más permanece junto a sí mismo, indesvelable. Una mirada todavía más dura y desesperada que la de Lord Chandos se abate sobre la posibilidad del lenguaje. Esa mirada es intrínsecamente *filopsichia*, instrumento de aseguramiento, de domesticación, medio a través del cual el Sí mismo, 'discurriendo', se aliena, se comunica, se transforma en el 'nosotros', en el 'Man'. Esa mirada es intrínsecamente transmisión de la herencia del pasado, vincula con el pasado, fija, materializa lo ya-dicho: el instrumento con el cual los pecados del pasado son transmitidos de generación en generación. Este gesto, en relación con el lenguaje, es de una radicalidad 'mística' casi sin igual en la crisis de los fundamentos de aquel período. La *ou-topía*, o mejor dicho, tal vez la *a-topía*, la radical ausencia de *Ortung*, propia de la matemática y del arte, que aquí es afirmada, no encuentra parangón en los simples términos de la gratuidad, de la emancipación de todo contenido objetivo, de la autonomía, de la pura dépanse, que sus operari manifestarían. En tales términos no se llega aún al punto de pensar matemática y arte como formas desposeídas, vaciadas

del mismo enraizamiento en la tradición del lenguaje, como sin-lugar, extranjeras en el mismo lenguaje. La matemática es el 'arte' sumo de combinar, *componer*, en perfecto silencio, relaciones ideales entre idealidades, formas libres de la herencia lingüística y de la lógica misma que de tanto en tanto ha intentado ordenarla, 'sanearla'. La matemática es el 'arte' sumo del hacer-vacío en sí, de aquella *Gelassenheit*, de aquel 'relajarse' que prepara para el hospedar-escuchar el reclamo puro del Sí mismo.¹⁶

Leven, Kunst en Mystiek debe ser leído en relación no sólo con los *Fundamentos* de 1907, sino con toda la obra matemática sucesiva de Brouwer. La absolutidad de las construcciones mentales matemáticas con respecto al lenguaje, la imposibilidad de alcanzar la *verdad* en los límites del lenguaje, el carácter ilusorio del lenguaje y del mundo circundante ("el mundo circundante deviene *karma*")¹⁷, el rechazo consecuente del procedimiento lógico-deductivo para afrontar el problema de los fundamentos: no sólo todas estas proposiciones fundamentales no cambiarán luego, sino que ellas continuarán representando el presupuesto (a veces explícito totalmente) de las obras científicas posteriores. La crítica de la teoría clásica cantor-fregeana de los fundamentos —que está en el centro de los *Fundamentos*—, es inescindible del horizonte completo de la obra de 1905: la demostración de la imposibilidad de construir sobre bases puramente lógico-lingüísticas los objetos matemáticos presupone aquella filosofía del lenguaje, aquella devastante problematización de sus facultades, presupone aquella concepción mística del ars combinatoria ma-

16. Eckhart está continuamente presente en *Leven, Kunst en Mystiek*, en p.14 Brouwer cita el siguiente pasaje del místico renano, casi como epítome de su libro: "Cuando todas las imágenes [Bilder] del alma han sido abolidas y ella está atenta sólo al Uno únicamente, entonces la desnuda esencia del alma encuentra la desnuda esencia privada de toda forma de la Unidad divina". ¡El editor de los *Collected Worked* considera que citas como ésta son "irrelevant digressions"!

17. *Ibid.*, p. 60.

temática, que ningún lenguaje podrá reflejar, volver a decir o comunicar jamás. La 'sectaria' radicalidad del acercamiento brouweriano a la teoría clásica de los conjuntos proviene de la radicalidad *persuasiva* de aquella concepción. Las formas de la mediación y de la dialéctica son, para el autor de *Leven, Kunst en Mystiek*, solamente *retórica*. Pero también para los 'científicos' de varios años más tarde continuarán siéndolo.

Ya Poincaré, como es sabido, había puesto de relieve la naturaleza lógico-lingüística de la noción cantoriana de conjunto, y cómo justo en tal conexión entre lógica y matemática se reencontraban las razones de las paradojas. "El campo de la lógica es solamente lo finito y su tarea consiste esencialmente en clasificar"¹⁸, pero ¿cómo puede, entonces, fundar, el principio de la inducción matemática, que tiene que ver con el infinito (potencial)? La base de este proceso será *intuitiva*, no lógica. Pero el mismo Poincaré (cuya posición es definida por Brouwer como *pre-intuicionista*¹⁹) continúa apoyando el propio razonamiento sobre 'palabras', cuando acepta la identificación entre la existencia matemática de un ente y la contradicción de su negación (veremos como Brouwer se separa de esta concepción fundamental de la matemática contemporánea), y cuando continúa considerando válidos de por sí a los principios de la lógica clásica, incluido el *principium tertii exclusi*. Finalmente, la posición de Poincaré resulta toto caelo opuesta a la de *Leven, Kunst en Mystiek* en lo que concierne a la 'filosofía' misma de la matemática: en relación (al menos parcial) con la física, 'aplicable', para el francés; revelación del Sí mismo, independiente de todo lenguaje, y *solamente por esto*, también 'idea' del carácter puramente espiritual que podrían asumir las relaciones inter-

18. W. Kuyk, *Complementarity in Mathematics*, Dordrecht, 1977, trad. it. de S. Panattoni, *Il discreto e il continuo*, Torino, 1982, p. 97.

19. L. E. J. Brouwer, *Intuitionism and Formalism* (1913), ahora en *Collected Works*, cit., pp. 123 ss.; *Brouwer's Cambridge Lectures on Intuitionism*, 1946-1951, Cambridge, 1981, trad. it. *Lezioni sull'intuizionismo, 1946-1951*, a cura di S. Bernini, Torino, 1983, p. 28.

subjetivas, para el holandés.²⁰ Poincaré no llega, entonces, a aquella separación de principio entre lógica y matemática, a aquella concepción de la matemática como *construcción privada de palabras* que constituye la separación *epoche-machend*, de los libros de 1905 a 1907: separación de la construcción matemática con respecto a la "posición observacional"²¹ propia de la lógica, la que clasifica y ordena las regularidades de la experiencia externa e interna, las 'transfigura' en axiomas y expresa estos últimos lingüísticamente. Bien lejana de todo 'paraíso', ella se revelaría así fundada en observaciones empíricas, y por tanto necesariamente proporcionada al lenguaje ordinario. "Posición observacional" equivale a función representativo-figurativa, en oposición al intuicionismo brouweriano que se define, en cambio, como un programa de *abstracción*, de *constructiva* abstracción, del "envase azul" de la observación-representación.

Usualmente la matemática es expresada en las formas del razonamiento que regulan el discurrir humano, es decir, en las formas de la argumentación, de la deducción, del silogismo. Pero tales procedimientos no pueden reducirse sino a *tautologías* del objeto matemático dado, a *cadenas* de tautologías. Las *palabras* de la pretendida demostración lógica se

20. Es importante comprender que justamente aquí está el origen del 'compromiso' político de Brouwer en el interior de movimientos como el 'Signific Movement', del que también Mauthner fue invitado a formar parte. Van Stigt, L. E. J. Brouwer, *The Signific Interlude*, cit., enfatiza excesivamente, en este sentido, la diferencia entre el Brouwer de 1905-1907 y el posterior al 1912 (a los cinco años del retiro en Laren). La misma posibilidad trascendental, por así decir, de un *vocabulario nuevo*, objetivo, perfectamente libre del uso equívoco de las palabras en el lenguaje ordinario, vocabulario que constituye el fin del movimiento 'Signific' es localizada en la *epoché* radical de toda conmixción entre esfera del Sí mismo y reino del intelecto, del útil, del cálculo. Brouwer regresó, en este sentido, en 1946, a la historia del movimiento 'Signific': cfr. "Synopsis of the Signific Movement in the Netherlands", ahora en *Collected Works*, cit., pp. 465 ss. Cfr., además, sus otros dos ensayos precedentes (siempre en *Collected Works*): "Signifische Sprachforschung" (1919) y "Signific Circle" (1922).

21. L. E. J. Brouwer, *Lezioni sull'intuizionismo*, cit., p. 27.

limitan a acompañar la *construcción* matemática, la que “es absolutamente sin palabras”²², las mismas no pueden fundamentar ni el procedimiento de tal construcción, ni la intuición en la cual se origina dicho procedimiento. Radicar la actividad matemática en la *sólida piedra* de la lógica, más bien: de la Lógica, contradice la concepción de la misma como “constructiva generalización ideal de lo posible”, que Weyl reivindicaba, y constriñe a tratar con métodos creados para dominios finitos (clasificar, ordenar procedimientos lingüísticos determinados) la intuición intelectual, aquel *amor intellectualis Dei*, que en la perfecta ‘gratuidad’ de la matemática alcanza su símbolo más pleno. Si “la clarificación definitiva de la *naturaleza del infinito* no se relaciona exclusivamente con el ámbito de los intereses científicos especializados, sino que es necesaria *para la dignidad misma del intelecto humano*”²³, si la *pasión* por lo infinito produce las creaciones más puras del “espíritu humano”, si la matemática misma no parece más que “una sinfonía del infinito”²⁴, con mayor razón será necesario que los símbolos que construimos para ‘imaginarlo’ estén dotados del máximo de claridad, que constituyan una *contemplación* del mismo inexorablemente exenta de sombras, de equivocidad, de confusas similitudes. La clarificación de la *naturaleza espiritual* del infinito exige no la mística pasiva del simple ‘acoger’ en sí, sino la mística activa del *construir* el Sí mismo como espejo terso, perfecto cristal del infinito. Es la exigencia general que Brouwer expresaba en *Leven, Kunst en Mystiek* y a la cual buscará corresponder, more mathematico, hasta los *Fundamentos*. Y será también, como veremos, el problema de Mondrian.

22. L. E. J. Brouwer, *On the Foundations of Mathematics*, cit., p. 73. Sin palabras es la música en Schopenhauer. Toda la consideración ‘ascética’ de la matemática en Brouwer revela la influencia del Libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*.

23. D. Hilbert, “Über das Unendliche” (1925), trad. it. “Sull’infinito”, en AA.VV., *La filosofía della matematica*, a cura di C. Cellucci, Bari, 1967, p. 163.

24. *Ibid.*, p. 167.

Las antinomias que determinan la crisis de la teoría clásica de los conjuntos se originan en el 'equivoco' uso que del infinito se venía haciendo. Pero esto revela la situación de la matemática misma, no un error cualquiera, sino un error específico de planteamiento lógico al afrontar el problema.²⁵ Esto revela la lógica que se pretendía fundante de los procedimientos matemáticos. Las antinomias no son el resultado de una desviación con respecto al curso que la matemática ha trazado, sino su término destinado. Es la idea de la fundación lógica de la matemática, el 'originario' confundirse de las dos dimensiones, lo que conduce necesariamente a tratar el infinito (a intentar aclarar su naturaleza) como si él perteneciese a aquellos dominios finitos que los instrumentos lógicos pueden 'gobernar', como si fuese posible definirlo sólo porque ha sido provista una construcción lógicamente no contradictoria (es decir, obediente a los principios de la lógica clásica). La pertinencia exclusivamente discursiva de tales principios es usada para transformar en agregados cerrados de objetos en sí existentes 'no sólo la sucesión de los números naturales, sino también la totalidad de sus subconjuntos'.²⁶ La facultad, eminentemente discursiva, de pensar 'todos juntos' contemporáneamente los elementos de conjuntos infinitos, lleva a considerar aquello que es "un campo de posibilidades constructivas", lo que es "una multiplicidad ordenada de posibilidades, generada por un proceso fijo y abierta al infinito"²⁷, como un agregado cerrado. Esto es "un salto en el más allá"²⁸, una sustancialización, una suerte de metafísica 'reificación' de la idea de sucesión de todos los números posibles. En lugar de la indicación constructiva efectual del ente del que se trata (por ejemplo, un número par), se limita a afirmar la no-contradictoriedad lógica de la idea de su po-

25. D. van Dalen, *Foundations of Set Theory*, Amsterdam, 1973, p. 211.

26. H. Weyl, *Filosofía della matematica...*, cit., p. 56.

27. *Ibid.*, p. 46.

28. *Loc. cit.*

sible construcción. El fundamento de la intuición matemática es confundido con el principio lógico de no contradicción a través de un característico giro vicioso: la lógica se forma por abstracción de la matemática de los subconjuntos de un conjunto finito determinado, a tal abstracción se le atribuye existencia a priori independiente, es decir, es hipostasiada; finalmente, sus principios son reaplicados a la matemática de los mismos conjuntos infinitos.²⁹ Esta crítica no comporta para nada una simple negación de la proposición 'universal' (que sería también ella una proposición universal), sino su reinterpretación solamente como proposición hipotética, que puede proporcionar una proposición definida solamente si es aplicada a la construcción de un número dado³⁰, y que de ningún modo es 'sustitutiva' de dicha construcción. No bien los principios lógicos son usados en este sentido (es decir, para operar aquel "salto en el más allá" con respecto a los procedimientos finitos de la construcción), es inevitable el surgir de las antinomias. Ellas se generan desde la 'fe lógica' en la reducción del problema de la construcción a aquel de la simple deducción-explicación de los axiomas fundamentales, como si tratase de calcular el resultado de un ejercicio (es decir, la reducción de la construcción a cuestión mecánica, pre-determinada, consecuencia lógica de los axiomas fundamentales, independientemente de todo contenido intuitivo y de la individualidad de la operación).

Pero la crítica del logicismo propio de la teoría clásica de los conjuntos no es más que expresión de aquella filosofía negativa del lenguaje, desde la que se mueve el 'espíritu' de la intuición brouweriana (una suerte de elección de valores). De los principios lógicos, Brouwer ataca su uso como puente,

29. La denuncia de este círculo vicioso retorna continuamente en todos los escritos de Brouwer. Sobre su importancia insisten A. Heyting, *Intuitionism. An Introduction*, Amsterdam, 1956; D. van Dalen, *op. cit.*; M. Dummett, *Elements of Intuitionism*, London, 1977.

30. H. Weyl, *Filosofía della matematica...*, cit., pp. 61-63.

mediación, esquema que impide la construcción autónoma de lo propio del pensamiento (matemático, pero también, como hemos visto, artístico-musical). Ellos no son jamás puestos en cuestión para dominios finitos y para las ilustraciones de aquellas propiedades para las cuales ya se da un criterio constructivo de verificación. Esto significa que no se trata, como lo han aclarado Heyting y Dalen, de un rechazo 'universal' de las pretensiones 'universales' de la lógica, sino de su rigurosa separación del campo del pensamiento matemático-constructivo (y artístico-musical). Lo que constituye el objeto de la polémica brouweriana es el uso de los principios lógicos como aglutinante entre el campo del pensamiento matemático-constructivo y el del lenguaje natural, la equivocidad insuperable en esto. En la fundación lógica de la matemática, Brouwer ve en acto el principio de aquella humana, demasiado humana búsqueda de mediaciones entre pura búsqueda del Sí mismo y filopsichia, entre la potencia imaginativa de la mente y 'dira cupido' de traducirla en lengua materna, de comunicarla intersubjetivamente, de revelarla 'retóricamente'. El extraordinario vigor demostrativo que asume la polémica antilogicista brouweriana es directamente proporcional al *pathos* de esta intuición, a esta *idea*, supra-lingüística y supra-racional como aquella que, para Broch, informa de sí la composición musical, omnipresente en su escritura (omnipresente en la producción 'científica' brouweriana), y sin embargo inhallable en los límites aparentemente 'técnicos' en los que ella se desarrolla. Ella constituye, por así decir, el *alma vocálica* de las construcciones matemáticas finitas del intuicionismo brouweriano, su Aleph presupuesto.

La construcción matemática gira sobre el perno de este uso de los principios lógicos para producir demostraciones válidas. Para Brouwer, la construcción pretendería demostrar positivamente A extrayéndolo de la demostración de la contradictoriedad de la afirmación de no-A. Pero aquello que podemos positivamente operar no conduce más que a la

afirmación de A o bien a la de la contradictoriedad de no-A. De ningún modo podemos demostrar A *indirectamente* a través de la 'prueba' que afirma que su inexistencia conduce a contradicción. Puede ser que *no* se alcance la demostración de A, *ni* se deduzca una contradicción de la hipótesis de su demostración.³¹ El principium tertii exclusi puede llegar a demostrar la no-imposibilidad de la existencia de A, pero *jamás* a construirla efectivamente: el principio lógico *no construye*, es de 'otro género' con respecto a la facultad positivamente constructiva del pensamiento matemático.³² Es muy significativo que esta misma argumentación (que excluye toda prueba indirecta o 'por el absurdo', *perno* de la matemática clásica), gracias a la cual, partiendo de la hipótesis de no-A y demostrando su contradictoriedad, se puede extraer la 'prueba' de la existencia de A (mientras que, para Brouwer, se extrae sólo la negación de la negación de A), se reencuentre en Wittgenstein casi en los mismos términos. Wittgenstein, en efecto, en aquellos pocos pasajes de sus escritos o de sus lecciones en los que trata explícitamente el intuicionismo, no demuestra en absoluto una atención profunda por esta escuela (la tacha de posiciones "metafísicas", de posiciones "inspiradas").³³ El desacuerdo, además, entre una concepción como la wittgensteiniana de las relaciones entre matemática y lenguaje y la intuicionista, en particular, la propia de Brouwer, es de una evidencia absoluta. Sin embargo a veces la misma crítica de Wittgenstein al logicismo russelliano se desarrolla en torno al uso constructivo del tercero excluido. También para él falta

31. A. Heyting, "Intuitionism in Mathematics", en AA.VV., *Philosophy in the Mid-Century*, ed. de R. Klibansky, Firenze, 1958, trad. it. en AA.VV., *La filosofia della matematica*, cit., pp. 257-258.

32. D. van Dalen, *op. cit.*, p. 234.

33. L. Wittgenstein, *Lezioni sui fondamenti della matematica*, trad. cit., p. 246; cfr. además, pp. 188, 237 y 283. Análogas consideraciones reencontramos en las *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Oxford, 1956, trad. it., *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, a cura de M. Trinchero, Torino, 1871, pp. 111 y 188 ss.

alguna evidencia al principio que dice que la negación de la negación equivale a la afirmación, también para él, la pretendida evidencia 'intuitiva' de la lógica clásica no puede proveer al pensamiento matemático ninguna solidez particular. Ya en los *Cuadernos* ('14-'16) había escrito: "la expresión *tertium non datur* es en realidad un sinsentido. (¡De un tercero en efecto no se habla en $p \vee \neg p$!)" . Es justamente sobre este punto que la escucha de la famosa conferencia de Brouwer en Viena (centrada en la demostración de que *ninguna* realidad matemática corresponde al principio del tercero excluido) parece haber tenido el mayor influjo en la orientación lógico-filosófica posterior de Wittgenstein.³⁴

Sobre el hecho de la crítica brouweriana al 'paraíso' cantoriano, al uso "absoluto" de los operadores lógicos que la conjuntística está constreñida a realizar, a la pretensión de la axiomática clásica de poder deducir toda afirmación de la *completitud* del sistema de axiomas (lo que torna a priori solucionable todo problema matemático), sobre el hecho de que tal crítica se desarrolla según una perspectiva (o una intención o una *idea*) opuesta a aquella neo-positivista, parece inútil insistir. Es el *pensamiento* propio de la construcción matemática aquello hacia lo que Brouwer a-tiende, y no a los caracteres empíricos de tal construcción, y mucho menos a sus aclaraciones lingüísticas. La crítica de Gödel a la conjuntística russelliana en primer lugar, y al formalismo hilbertiano, en segundo lugar, parece 'acompañarse' de la brouweriana, más que contradecirla.³⁵ Cuando se define el origen de las antinomias en la asunción de la totalidad, cuya existencia comporta necesariamente la de ciertos nuevos elementos, a su vez definibles sólo en los términos de tal totalidad, la

34. L. E. J. Brouwer, "Mathematik, Wissenschaft und Sprache", conferencia dictada en Viena el 10 de marzo de 1928, publicada al año siguiente, en *Collected Works*, cit., p. 425.

35. K. Gödel, "Russell's Mathematical Logic", en AA. VV., *The Philosophy of Bertrand Russell*, ed. de P. A. Schilpp, Evanston, Illinois, 1944, trad. it. en AA. VV., *La filosofía della matematica*, cit., pp. 81 ss.

atención está precisamente puesta sobre aquella conmixtión entre procedimientos lingüísticos ‘comunes’, entre *prácticas* lingüísticas (juzgables solamente por su ‘efecto’) e *idealidad* de la construcción matemática. Estos ‘encantamientos naturalistas’ son, por otra parte, programáticos en Russell: él razona en términos de analogía entre axiomática y ciencia natural, parangona la evidencia de los axiomas a *Leyes* de la naturaleza.³⁶ Pero la crítica de este planteamiento –y aquí el discurso cae sobre el formalismo hilbertiano– no implica en absoluto de modo necesario una solución en sentido ‘nominalista’, sino más bien, por el contrario, la independencia de la construcción matemática con respecto a aquellas prácticas que ordenaba la lógica. La solución ‘platónica’ de las paradojas propuestas por Gödel es diferente de la brouweriana, pero no contradictoria con ésta. A la búsqueda de una definición de clases y conceptos como si ellos fueran existentes en forma independiente de nuestras definiciones y construcciones, no corresponde, por parte de Brouwer, una instancia constructiva de carácter empírico-dogmática, sino la exigencia de la *intuición*, sola-mente, de la cosa, y no de su simple posibilidad lógica. Incluso es *realista* el concepto brouweriano de construcción, no nominalista ni convencionalista. Es verdad, la cosa, aquí, coincide con la construcción misma; la existencia de la cosa coincide con su constructibilidad efectiva, con la actividad que la construye a través de un número finito de pasos. Se puede definir como “draconiana”³⁷ a tal pretensión, se puede pensar que, en rigor, ella resulte

36. Esto vale para la fase de su pensamiento a la que se refiere la crítica de Brouwer; sobre la evolución posterior, cfr. C. Mangione, “La logica del XX secolo”, en *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, a cura di L. Geymonat, vol. VIII, Milano, 1976 [trad. esp., C. Mangione, “La lógica en el siglo XX”, en L. Geymonat, *Historia del pensamiento filosófico y científico, Siglo XX (II)*, vs. trads., Barcelona, Ariel, 1985, pp. 202-421].

37. J. T. Desanti, *La philosophie silencieuse*, cit., p. 260. Que el acto de la construcción constituya para nuestra mente finita la única garantía de la solidez de un concepto, es sin embargo también instancia exquisitamente leibniziana.

inaplicable (o que no pueda explicar —aunque no sea ésta su intención— el concreto proceder de la ‘disciplina’ matemática), pero no es posible confundirla con una exigencia de observabilidad empírica, de justificabilidad positivista de la teoría, como hace Cassirer.³⁸ Con la guía de su aproximación, absolutamente anti-intuicionista, al problema de la relación entre matemática y lenguaje (aproximación, como es evidente, ‘evolutiva’, como si un único logos se desenvolviese, a través de sucesivas determinaciones, hacia el rigor del concepto), Cassirer capta, en la *actualidad* que se reclama, por parte de Brouwer, a la construcción, un peligro “dogmático”, tendiente a vincular la idea matemática a su “justificación empírica”. Pero la *actualidad* de la que habla Brouwer no se refiere a la construcción en tanto tal, sino más bien a la efectividad del método empleado para alcanzarla. También para Brouwer el acento cae sobre el *principio* constructivo, sobre la instancia (exquisitamente leibniziana, como justamente subraya Cassirer) de la observabilidad y constructibilidad *en general*. Lo que distingue a Brouwer se refiere a los caracteres intrínsecos que tal instancia asume: ella permite la institución de nuevos entes sólo a partir de entes ya construidos, sin referencia a totalidades aún no construidas y sin ‘sustancializaciones’ de los operadores lógicos. Es precisamente en el método en lo que Cassirer no puede seguir al intuicionismo, ya que el concepto de construcción propio de este último no tiene nada que ver con el método deductivo-axiomático que Cassirer aún propugna sustancialmente. Él no intenta en absoluto hacerse expulsar del ‘paraíso’ de Cantor, y acepta en este sentido, in toto, el programa del formalismo hilbertiano, dirigido a definir las reglas que, a través de un número finito de pasos, puedan decidir con respecto a todas las cuestiones coherentemente expresables en el lenguaje considerado. La

38. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. III, *Phänomenologie der Erkenntnis* (1923), trad. it. di E. Arnaud, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. III, t. II, *Fenomenologia della conoscenza*, Firenze, 1966, pp. 124-125.

idea formalista de construcción, propugnada por Cassirer, parece caer, entonces, bajo el hacha gödeliana, pero no así la intuicionista.

La crítica al programa formalista —cuya irrealizabilidad Gödel probará por caminos completamente autónomos con respecto a los del intuicionismo— resulta, por otra parte, de los mismos presupuestos de la filosofía del lenguaje brouweriana. Su punto de vista es aplicado, en efecto, al mismo *lenguaje matemático*. En cuanto lenguaje, considerada según esta dimensión, ni siquiera la matemática puede pretender una certeza absoluta, exenta del peligro de equívocos y malentendidos. “Ni se puede mejorar esta circunstancia sometiendo, como hace la escuela formalista, a una consideración matemática la misma lengua matemática (es decir, el sistema de signos que sirve a otros hombres para nominar construcciones de matemática pura)”.³⁹ Ni siquiera esta super-lengua (en tanto *super-lengua*) podrá poner absolutamente a reparo de errores e incomprensiones “en referencia a las puras construcciones matemáticas”. No existe, en suma, un sistema de traducción perfecto (gracias al cual la traducción no sea *también* dislocación, *Ent-stellung*) entre puro pensamiento matemático, en su Sí mismo, en su dimensión puramente solipsista, y medio de comunicación. El lenguaje que comunica tal pensamiento puede ser ‘filtrado’ infinitas veces, controlado, pero jamás podrá alcanzar la seguridad absoluta de la ‘visio facialis’ de la intuición constructiva matemática (o de la *idea* musical). El espejo lingüístico es siempre opaco con respecto a la idea, incluso donde, como en el programa hilbertiano, tiende a trans-

39. L. E. J. Brouwer, *Mathematik, Wissenschaft und Sprache*, cit. La crítica del meta-lenguaje formalista parece hallar, también en esto, la posición wittgensteiniana. Pero se sostiene bien firme la diferencia (en verdad ‘abisal’) entre la decisión brouweriana de la matemática *del* lenguaje, y la de Wittgenstein, que analiza el juego inescindible *entre* matemática y lenguaje: “la matemática se mueve entre las reglas de nuestro lenguaje” (Wittgenstein, *Osservazioni...*, cit., p. 63). Justamente por esta diferencia ‘abisal’, las afinidades entre los dos autores son mucho más significativas.

formarse en 'fenómeno de la ciencia exacta'. Toda forma lingüística mantiene su propia dimensión *apofática* con respecto a la pureza de la idea, a la fuerza autónomamente constructiva del pensamiento. Ésta no se puede 'demostrar' con perfecta evidencia, no se puede comunicar-enseñar. El matemático (como el músico) la *muestra*, más bien: *él es la actividad* donde ésta se muestra a sí misma. Sin ninguna presunción de poder explicarse perfectamente, ella muestra *cómo hace*, e invita incluso a otros a hacer o dejar-hacer la potencia constructiva del propio Sí mismo. Pero entre esta potencia, su 'perfección' y la 'perfección' del lenguaje matemático (de la matemática *también* como lenguaje) no se da a ver "alguna conexión clara",⁴⁰ a pesar de que sea sobre la pretendida autoevidencia de tal conexión sobre la que se elabora el programa formalista.

El énfasis que la escuela brouweriana pondrá en la principal proposición que hace coincidir, en matemática, existencia y constructibilidad, está, por tanto, sometido a un profundo tamiz crítico. La construcción constituye la prueba de un aserto matemático, no inmediatamente de la existencia de su idea. Que en Brouwer no se dé un ente matemático como cosa en sí⁴¹ (pero ni siquiera en el formalismo, más bien, en el formalismo esto vale en términos aún más programáticos), no implica en absoluto que el sistema de signos del que está compuesta la construcción agote la idea o la intuición que la ha determinado. Establecer la inmediata coincidencia idea-construcción implica abolir aquella dimensión apofática, aquella distancia que, en Brouwer, coherentemente, perma-

40. Ésta y las citas precedentes están tomadas de *Mathematik, Wissenschaft und Sprache* de Brouwer.

41. Cfr. el importante, breve ensayo de A. R. Raggio, "Algunas observaciones sobre la filosofía de la lógica de Newton C. A. Da Costa", en *Revista latinoamericana de Filosofía*, IX, 3, 1983, donde se recuerda que H. Scholz decía a menudo en sus cursos que no Heidegger, sino Brouwer, había sido el verdadero innovador de la filosofía del siglo XX, ya que había atacado las bases dos veces milenarias del platonismo: la concepción de los entes matemáticos como cosas en sí.

nece, ya que aquel mismo sistema de signos es, *por un lado*, y no puede no ser, incluso lenguaje. Entre a-discursividad de la idea matemática y *límite* lingüístico de toda construcción finita, se juega también el espacio figurativo de Mondrian. La analogía con la teoría brouweriana es tan precisa que excluye toda posible casualidad y obliga a una interpretación de Mondrian a la luz de la 'línea analítica' de Brouwer.⁴² Por un lado, una idéntica decisión con respecto al equívoco dominio de la 'palabra'. La superación del "anillo del horizonte" es, incluso en Mondrian, superación de la natural religio que nos vincula gravitacionalmente al lenguaje. Mucho más que emancipación de todo *contenido* (sea emotivo, psicológico, representativo), eso significa radical suspensión de toda consideración subjetiva del lenguaje, del lenguaje como sujeto-substratum de la figuración, como quiera que sea considerada. Por otra parte, esta superación de lo aparente (y de la aparente potencia denotativa del lenguaje) no alcanza la afirmación de una Verdad absoluta, en sí. Esta alternativa es solidaria in toto con la lógica del tertium non datur. Como en Brouwer, también en Mondrian la crítica del lenguaje no introduce a una visión 'ingenuamente' neoplatónica, sino a definir en sus límites el tema de la *construcción*, a una *positi-*

42. En los indicios biográficos ya citados se pueden encontrar algunos bosquejos en relación a esto, pero limitados a la influencia que una obra como *Leven, Kunst en Mystiek* puede haber tenido sobre el movimiento artístico del neo-plasticismo. Ni la fundamental monografía de Jaffé (*De Stijl*, trad. it. de C. Pirovano, Milano, 1964) ni las obras posteriormente dedicadas a Mondrian (ni siquiera las más atentas a sus aspectos analíticos, pro ejemplo, F. Menna, *Mondrian*, Roma, 1962 y, del mismo autor, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, 1975) se interrogan sobre la dimensión específicamente *intuicionista* del espacio mondrianiano. Aún menos esta relación es estudiada en las investigaciones sobre los aspectos teosóficos del arte abstracto contemporáneo, cfr., por ejemplo, el conocido S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art*, Stockholm, 1970. Más interesante, J. Baljeu, "The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism and Elementarism", en *The Lugano Review*, 1, 1965 (pero incluso este ensayo se limita a la primera obra de Brouwer y a sus influencias sobre los filósofos-teósofos que orbitaban en el ámbito de De Stijl, como Schoenmaeker).

va crítica de la construcción. La construcción es *finita* no sólo en el sentido sobre cuya obviedad Hilbert ironiza ("¿como si jamás hubiese logrado efectuar demostraciones con un número infinito de deducciones!")⁴³, sino en el sentido de que la construcción es siempre finita en relación con la idea, en el sentido de que ella no podrá valer nunca de manera dogmática, ser sublimada en perfecta encarnación de la Verdad, sino que deberá siempre proyectarse, también ella, en el horizonte de lo posible. Así como es errónea la objeción de Cassirer, lo es también, por razones opuestas, aquella otra que concibe la construcción como detención de lo *construible*, como punto-de-sosiego –y, por tanto, la figuración de Mondrian como puro juego geométrico, combinación de *schemata* absolutos, ideas hiperuránianas.⁴⁴

Por doquiera en Mondrian, la expresión del universal 'en nosotros' (que es y siempre permanece), de lo inmutable, se opone a la 'impureza' de los instrumentos lógico-discursivos. La inagotable tensión semántica de la palabra se opone al equilibrio constructivo, que la expresión artística debe manifestar. Se da una manifestación artística (algo que llamamos *arte* se manifiesta) precisamente en la medida en que la naturalidad de aquella tensión es superada o *neutralizada* (como diría Mondrian). El espacio figural del cuadro (re-trato de toda representación figurativa) es libre –mucho más esencialmente que de la simple cosa visible– de la polivalencia (*trágica*)⁴⁵ de la palabra, en general, de todo fundamento lógico-lingüístico. El espacio del cuadro manifiesta la libertad de su orden inmanente a la Ley, que se pretendía

43. D. Hilbert, *Sull'infinito*, cit., p. 163.

44. Así, por el contrario, incluso Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*, cit., pp. 313 ss.

45. La obsesión por la superación de la tragedia, en tanto tragedia de la palabra impotente para comunicar en sus límites el Sí mismo, lo propio del alma (así Brouwer en *Leven, Kunst en Mystiek*, p. 37) es el Leitmotiv de la obra, y de los mismos escritos, de Mondrian (P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzmann, Milano, 1975).

universal, de tal fundamento. "La palabra está muerta", "la palabra es impotente", declaraba dadaísticamente van Doesburg en el Manifiesto De Stijl (1920)⁴⁶, el concepto de 'plástico' en Mondrian, tal como él lo va elaborando desde sus años cubistas, expresa con matemático, *brouweriano* rigor, una análoga subversión de los poderes heredados, 'constituidos', de la palabra. Pero la libertad de ese orden está definida constructivamente, esto significa que se define según métodos finitos y que es en sí misma limitada con respecto a la propia idea. Ninguna alusividad, ninguna posibilidad *espectral* en este cuadro: su existencia coincide con su construcción en un sentido determinado-finito, que nada tiene que ver con alguna pretendida representación de lo Absoluto. Las entidades dadas, o construidas-extraídas de entidades dadas, son compuestas sin 'fingir' universales. El uso hipostatizante del 'todos' está rigurosamente prohibido en este espacio, toda prueba indirecta de existencia 'lógicamente' válida está aquí abolida. El rechazo obsesivo de la *diagonal* en Mondrian es el directo análogo plástico de la crítica brouweriana al principio del tercero excluido: la diagonal parece, en efecto, querer 'inferir' lógicamente de dos entidades claramente construidas, es decir, parece querer usar *constructivamente* de una posibilidad puramente lógica de inferencia-inducción. Lo que podemos construir es, en cambio, el *equilibrio* entre la existencia determinada de *dos* elementos, ninguna extraíble de la otra y ninguna conciliable con la otra: *dos existencias*, rigurosamente construidas ambas. Representar su equilibrio a través de un tercer elemento significa 'fingir' valor constructivo a aquello que es solamente posibilidad lógica, dialéctica, discursiva.

Cuando se habla de equilibrio debe entenderse, en realidad, *constructibilidad* de los equilibrios posibles. Como Brouwer, Mondrian no limita apriorísticamente las modalidades del método constructivo: las formas en las que el mis-

46. T. van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura*, ed. it. a cura di S. Polano, Roma, 1979, p. 339.

mo se explicita no son predecibles, ellas pueden, más bien, deben, variar en relación al problema concreto o a la idea, constituyentes del *evento* desde el que el mismo método se inicia. Aquello que permanece –lo ‘inmutable’– es el carácter constructivo-finito que la demostración de existencia debe asumir. Pero las modalidades de esta demostración pueden variar, exactamente como varían los entes a construir. Jamás, por más perfecto que sea nuestro ‘método’, podremos establecer a priori los procedimientos exactos de una ascensión alpinista, jamás podremos saber, antes de encontrarnos *in loco*, cómo afrontar todas sus dificultades. La construcción concreta, en sus procedimientos, es siempre un riesgo con respecto al método constructivo, ‘salvar’ constructivamente la existencia del ente en cuestión es siempre *solamente posible*. Lo que permanece ‘universal’, ‘inmutable’ es aquí, nótese bien, justamente la *diferencia*, en sí insuperable pero siempre diversa en las formas efectuales que cada vez asume, entre potencia constructiva en general del método y construcción determinada. Una ‘diagonal’ equivaldría a consolar-conciliar esta diferencia, a ‘fingir’ que existe un puente que hace un unicum de estas dos orillas, que resuelve en la cenicienta noche del ‘todos’ la luz determinada e individual de las existencias efectivamente construidas. “Lo *determinado* es para nosotros positivo, absoluto”⁴⁷, el universal equivale, en Mondrian, a lo *absolutamente determinado*. Valor universal asume la construcción que, en base a ese método, ha probado constructivamente la existencia de este ente, refutando toda prueba ya sea indirecta, por el absurdo, o de caracteres simplemente lógico-discursivos. Esta construcción puede llamarse absoluta solamente *en estos límites*: en tanto absoluta del ‘fundamento’ lógico-discursivo, y en tanto muestra el valor esencial que se atribuye al método constructivo (a las relaciones plásticas, de

47. P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 73. La cita está tomada del fundamental “De nieuwe beelding in de schilderkunst” (“El neo-plasticismo en pintura”), publicado en *De Stijl*, entre 1917 y 1918.

equilibrio, para Mondrian), y no en tanto esencial para sí misma (o por sus específicas modalidades para afrontar el problema de las relaciones y de las expresiones de equilibrio). La universalidad de tal método o principio no consiste en otra cosa que en el tornar continuamente posible el efectual construir en su finita eventualidad. En este finito, en sus límites, se muestra así, simbólicamente, la universalidad de aquel principio.

Esta relación encuentra, tanto en Brouwer como en Mondrian, su más pregnante expresión en torno al problema del infinito. Como para la teoría clásica de los sistemas, la idea de infinito es diferente tanto de la idea de lo absoluto (jamás determinable matemáticamente) como de la de una grandeza variable finita que, sin embargo, crece más allá de todo límite finito.⁴⁸ Por esto, la idea de infinito debe ser rigurosamente distinguida tanto de la idea de absoluto (y esto no asombra después de todo lo dicho con respecto al problema de la construcción), como de la idea de infinito *potencial*. No existen huellas de 'reacciones' aristotélicas en el planteamiento brouweriano. La crítica del infinito en acto (o, mejor dicho, de la escala infinita de infinitos actuales), concebido como operando sin ninguna limitación con la noción de conjunto, la cual ya ha sido repuesta por el descubrimiento de las antinomias, no desemboca en la renuncia a la representación del infinito, sino en el intento de redeterminarla constructivamente, evitando todo recurso a la idea de 'clase total' o de 'conjunto de todos los conjuntos'. Si el infinito *actual* no es concebible sin antinomias "como un dominio completo y concluido de existencias absolutas"⁴⁹, más allá de las clases finitamente construibles de multiplicidades bien determinadas, esto no significa necesariamente un 'regreso' a la 'mala infinitud', sino que obliga 'solamente' a una transformación

48. La distinción es desarrollada con claridad por L. Lombardo Radice, *L'infinito*, Roma, 1981.

49. H. Weyl, *Il mondo aperto*, cit., p. 112.

profunda de nuestro simbolismo: ya no es más lícito considerar con el mismo criterio clases de nivel finito y la clase que tiene a estas clases como sus elementos. El infinito actual no se puede representar *como si* se tratase de una clase finita, sino solamente a través de construcciones simbólicas. Éstas no pertenecen, como los conjuntos de Cantor, al mundo del Ser, sino a aquel mundo 'arriesgado' del conocer y del *querer* conocer, intrínsecamente abierto, incompleto, no comprimible en *actos* definitivos.⁵⁰ El conjunto de los significados de los que sus lenguas son susceptibles tiene una potencia más que numerable, aún cuando las palabras-escrituras de aquellas lenguas forman un conjunto infinito *numerable*. Son posibles 'más que numerables' *Don Quijotes*, rescribiéndolos infinitas veces *tales y cuales*, y no obstante absolutamente diferentes, incluso si todas las escrituras, de amplitud en todo caso grande, forman un conjunto numerable.⁵¹

La construcción brouweriana del infinito coincide con la de *sucesión que prosigue hasta el infinito (s.p.i)* ¿Cómo construir tal idea? Dedekind partía de la definición de número real (como elemento de separación de dos clases contiguas) para construir el número real simple, y definir luego, como continuo, el conjunto de *todos* los elementos que tienen las características de aquel elemento singular. Según tal método, se define el continuum de los números reales (de la totalidad de los valores de una variable real) *como si* se tratase de números naturales. Ahora, por el contrario, mientras que para estos últimos el conjunto de las reglas constructivas es ciertamente numerable, y por lo tanto puede ser puesto en correspondencia biunívoca con el conjunto numérico por construir, eso mismo no puede valer para el conjunto de los números reales. La noción de *s.p.i.* cambia aquí de significado, la sucesión ya no puede ser construida en base a una Ley, sino que deberá determinarse *paso a paso*, a través de *elecciones* independien-

50. Cfr. A. Heyting, *Intuitionism in Mathematics*, cit.

51. L. Lombardo Radice, *op. cit.*, pp. 105-113.

tes las unas de las otras. En otros términos, los 'vacíos' en el discreto de los números naturales podrán ser 'colmados' solamente a través de actos 'arbitrarios'. El continuo es *continuamente activado* mediante estas elecciones, que intervienen allí donde no es posible seguir (como para la simple sucesión de los naturales) Leyes precisas. El infinito *en acto* de los reales comprendidos entre dos números naturales parece construible, por tanto, solamente recurriendo a la posibilidad de actos arbitrarios de libre elección.⁵² Más aún, la misma idea de Ley no resulta aplicable a la construcción de *s.p.i.* Tal construcción acontece en base a órdenes *no* predeterminables, arbitrariamente definidos cada vez; la arbitrariedad, en efecto, no se aplica a la definición de las cifras singulares, sino al acto de su constructibilidad. Aún no siendo el orden *auto-impuesto* interpretable según el criterio de una regla fundada en una Ley, de él derivan valores definidos, construcciones determinadas. El orden, 'fundado sobre nada' *instituye* la sucesión. Ningún orden será jamás tan 'potente' como para dictar *el* procedimiento a seguir para la sucesión en su infinidad. Ningún orden podrá transformarse en Ley. La *s.p.i.* se construye a través de órdenes posibles no predeterminables. La *actividad* matemática (su propia fuerza imaginativa) deviene aquí un objeto de la misma consideración matemática, es decir, precisamente *la* forma de la *s.p.i.*⁵³ Esta forma está en continuo 'devenir', o, mejor dicho, está siempre *in statu nascenti*. Mediante una Ley cualquiera es posible definir un número singular real, pero no su continuo. El método de la aritmetización construye números singulares, *no* su continuo. Este último puede ser simbólicamente representado solamente por una "werdende Wahlfolge"⁵⁴, una secuencia de elecciones ('infundadas') de órdenes, de decisiones instituyentes de órdenes posibles, en

52. A. Heyting, *Intuitionism in Mathematics*, cit., pp. 252-254; A. Troelstra, *Choice Sequences*, Oxford, 1977.

53. S. Bernini, "Introduzione" a L. E. J. Brouwer, *Lezioni...*, cit., p. 19.

54. H. Weyl, *Filosofia della matematica...*, cit., p. 63.

'libre' devenir. Con justicia Weyl recuerda la lección leibniziana: el continuo está sustraído a su representación ingenua, como continuo *de* elementos discretos, para aparecer como puro 'medio' (no un agregado de partes simples, sino sobre todo similar al continuo cuatridimensional descrito por la teoría de la relatividad, donde los elementos no acontecen o devienen, sino que son).

La construcción topológica del continuo que Brouwer propone se funda sobre la idea de sucesión arbitraria (donde los *límites* de la expresión se tienen muy presentes). El continuo resulta formado por elementos que pueden tener entre ellos distancia igual a cero. Éste consiste, por esto, en una suma de *simultaneidades*, no de identidades: que dos elementos *a* y *b* tengan una distancia igual a cero no significa para nada que ellos sean idénticos. Este principio parece de extraordinaria relevancia filosófica, en tanto libera la idea de *s.p.i.* de todo sustrato psicológico, de toda concepción naturalista del continuo como sucesión de *nyn*, de puntos-ahora, discretos y separados el uno del otro. La construcción brouweriana, mientras que por un lado hace ver cómo la *indirecta* definición del continuo a partir de la construcción del número singular real no tiene valor intuitivo, tiene como objeto, por el otro, no la definición de los elementos singulares, de los singulares *nyn*, sino del acto o de la actividad que construye el continuo. Es una construcción 'imaginativa', libre de toda mera-visibilidad, fundada sobre la distinción de simultaneidad e identidad. Esta construcción deriva coherentemente de la idea de la sucesión como puro 'medio', no resoluble en un horizonte cerrado, ni en elementos atómicos primeros.

Ninguna Ley sino más bien el continuo lanzamiento de dados de aquella "*werdende Wahlfolge*" crea la sucesión. Ningún singular lanzamiento de dados agota el problema de la construcción del continuo, proveyendo sus *regulae universali*. Todo orden permanece en el horizonte de lo posible, *simultáneo* a los otros órdenes posibles. Los compositibles se

dan simultáneamente, en el juego ideal que la intuición matemática decide vez a vez. Las construcciones de Mondrian representan su perfecto analogon. Incluso su secuencia no es en absoluto nomotéticamente definible, como si se tratase de simples deducciones de axiomas predefinidos. La sucesión está, es verdad, formada por elementos que se relacionan según *órdenes*, pero órdenes nunca predefinibles en base a una Ley universal. El cuadro de Mondrian 'libera' al infinito del concepto de Ley. Más allá de los elementos que puedan existir (esto es, ser contruidos) en base a su definición nómica, existen elementos que se desarrollan a través de libres elecciones: la secuencia según-leyes se acompaña de secuencias 'arbitrarias', a-nómicas, de las cuales se conoce solamente el momento ya dado, el fragmento inicial. El continuo está constituido, entonces, del conjunto de las clases equivalentes de secuencias de elección, ya sea aquellas según-ley, ya sea aquellas a-nómicas.⁵⁵ Para este conjunto no puede valer la regla que funda la construcción de las *solas* secuencias según-ley. El carácter no simplemente nomotético de la sucesión en Mondrian resulta del modo más claro del hecho de que sus elementos no son *jamás* definitivamente 'encuadrados', que su conjunto es 'sin marco'. Nada impide el concebirllos como infinitesimales fragmentos que inician la sucesión, como primeros pasos de la construcción del continuo, de aquella "werdende Wahlfolge" que lo instituye. El máximo rigor constructivo (ninguna existencia simplemente lógica, ninguna coherencia lógica asumida como prueba de existencia) se liga, aquí como en la matemática brouweriana, a la libertad de la elección que instituye la posibilidad de pensar constructivamente el continuo. La construcción no cierra, no absolutiza, sino que *es* "werdende Wahlfolge". El rigor constructivo del 'cuadro' de Mondrian *es* el segmento inicial de una secuencia *libre* infinita. Y *por esto*, solamente en estos límites, representa simbólicamente el infinito.

55. D. van Dalen, *op. cit.*, p. 255.

La dimensión de lo posible *existe* en el proceder de esta libre constructividad. Pero esto no implica en absoluto que lo posible sea entendido solamente como posible *real*. Su dimensión permanece abierta frente a cada elección, ninguna decisión la 'realiza'. Ella es lo *necesario*, lo que jamás 'cede', y que *jamás* puede existir sólo 'lógicamente'. Lo posible, en cuanto tal, es *construido* a través de la misma construcción del continuo. Ésta no sería concebible más que en la dimensión de lo posible. Como fundamento de una construcción que no acontece como mero cálculo de axiomas predefinidos, que nunca se presenta como resultado tranquilo de un proceso 'a término', está, *necesariamente*, lo posible. Ninguna 'áurea' Geometría en Mondrian⁵⁶, sino el problema de concebir lo posible mismo según esta necesidad: la necesidad del principio constructivo (aplicada al tema-clave: lo infinito). Y, al mismo tiempo, si comprendemos la esencialidad de la relación con el intuicionismo matemático, podemos 'liberar' a Mondrian también de aquellos esquemas interpretativos rígidamente 'analíticos', que reducen su espacio a manifestaciones de procedimientos deductivos a partir de axiomas fundamentales. La construcción de la sucesión en Mondrian es tan 'libre' de la Ley como el infinito brouweriano, ella se determina a través de decisiones que instituyen órdenes que ningún teorema de clausura podrá comprender en modo definitivo. Pero el término 'sucesión' no está entendido en sentido naturalista o psicológico, como sinónimo de desarrollo. También aquí se trata de la construcción topológica del continuo, los elementos se dan aquí en simultaneidad. Ninguna distancia *métrica* entre los unos y los otros: todos claramente diferentes, incluso todos simultáneos —al mismo tiempo y nunca unidos— indivi-

56. De aquí la imposibilidad de entender a Mondrian sobre la base del "Número de Oro" de Ghyka o de las Leyes de la "sagrada Geometría" (cfr. R. Lawlor, *Sacred Geometry*, London, 1982). G. Severini ha mostrado, indirectamente, esta imposibilidad (sin comprender sus razones) en una carta de 1964 dirigida a la "Galerie des Arts" (ahora en G. Severini, *Dal cubismo al classicismo e altri saggi*, a cura di P. Pacini, Firenze, 1977).

sibles y jamás unidos. Mondrian determina constructivamente los diversos elementos en su individualidad (¡ninguna existencia espectralmente posible!), pero aquello que en verdad constituye el problema de su composición es la construcción del continuo, no asimilable a un simple numerar aquellos elementos discretos. La construcción del continuo obliga a un nivel superior de abstracción, de penetrante imaginatio: imaginar como conjuntos de simultaneidades aquellas existencias individuadas (algunas de las cuales, no olvidemos, están puestas nomotéticamente y otras, por el contrario, están construidas a través de procedimientos de 'libre elección'), y proyectarlo sobre el fondo de lo posible, ya que el horizonte de aquella construcción no es clausurable en base a ninguna ley. Un elemento efectualmente construido en el continuo parece por esto *posible*. Su más plena determinación coincide con la manifestación de su no ser más que *composible*. Es necesario pensar este horizonte como lo necesario, es necesario pensar *simultáneamente* los aparentes opuestos: diferencia y simultaneidad, posibilidad y necesidad, orden perfectamente determinado y 'arbitrariedad' de los actos, de las decisiones que instituyen el continuo. Y es necesario pensar todo esto por fuera de toda banalidad esotérica, *more mathematico*.⁵⁷

El espacio figural-imaginativo de Mondrian se juega en la relación entre discreto y continuo, entre la naturaleza discreta del contar y aquella continua del medir.⁵⁸ El Dios de Mondrian no ama simplemente 'geometrizarse', mucho me-

57. Este rasgo hermenéutico se opone, entonces, con igual vigor, ya sea a la reducción pitagorizante del orden mondrianiano a Ley necesaria e insuperable, como a toda consideración funcionalista-racionalista de su *rythmos*. Sustancialmente, la interpretación 'analítica' ignoraba cuál era la matemática en cuyo ámbito acontecieron las construcciones mondrianianas.

58. Es el problema desde el que se inician los mismos *Fundamentos* de Brouwer en 1907 (*On the Foundations...*, cit., pp. 17 ss.); D. van Dalen, *op. cit.*, p. 211; W. Kuyk, *op. cit.*, cap. III.

59. El mismo cálculo *astroológico*, como ha explicado G. de Santillana (*El mulino de Amleto*, cit., p. 189) da inicio a las dudas y a las angustias: ¿es 'verdadera' armonía la del Cielo? ¿es verdaderamente esa la sede invariante del Ser? No

nos tiene horror de lo 'irracional': aborrece la diagonal por los motivos —mucho más complejos—, que ya han sido indicados. El orden de Mondrian no es la armonía de las relaciones entre enteros, sino el *rythmos* que, de vez en vez, enlaza el *a-rythmos* de los números naturales, separados, discretos, y el continuo homogéneo, pero indiferenciado y 'sin cualidad' de lo real, del dominio de los números reales. Entre elemento y elemento, el *infinito* del continuo, infinito-no-vacío, es *ritmado* por la sucesión de las elecciones, sucesión 'infundada', si la consideramos desde el punto de vista de la Ley puesta axiomáticamente, sucesión *ordenada*, si la consideramos desde la constructividad del principio que la determina. *Difícil* pitagorismo de Mondrian, su número no es ni el *A-rythmos*, primero entre los conocimientos, sobre el cual se escande la 'mala infinitud' de los naturales, ni una simple relación (logos) instaurable entre ellos o a partir de ellos. El Número de Mondrian es *Rythmos*, pero en un sentido profundizado y complicado de la relación con la filosofía del intuicionismo matemático: Rythmos del que participan discreto y continuo, abierto, necesariamente abierto, *plural*, que sabe alcanzar la máxima determinación constructiva fuera de las Leyes, que sabe imaginar la máxima simultaneidad, el más 'saturado' resonar, fuera de toda lógica de la identidad. Este Rythmos parece el único símbolo construible de manera finita (es decir, construible por nuestra mente finita) del infinito.

Pero es su misma 'originaria' intuición (matemática y musical-artística) la que explica, tanto en Brouwer como en Mondrian, el aparecer de este símbolo. La simultaneidad de

es posible localizar en Mondrian el "Número de Oro", porque Mondrian conoce íntimamente la crisis del Astro-logos, su Número no está ya más en ninguna *philia* sistemático-cósmica con el de las Estrellas: es construcción autónoma, criatural. Sobre la crisis del Astro-logos tiene páginas bellísimas aquel protagonista del 'neues Denken' citado con entusiasmo tanto por Rosenzweig como por Benjamin, que es Christian Florens Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*, Berlin, 1983, trad. it., *Psicologia storica del carnevale*, a cura di F. Desideri, Venezia, 1983.

discreto y continuo manifiesta la intuición-base, común a todas las matemáticas, independiente de toda cualidad psicológica o connotación descriptiva: la intuición de la multi-unidad, del "many-oneness", desde cuya fuente la matemática se desarrolla por "auto-multiplicación", guiada "por elecciones integralmente libres".⁶⁰ Esta definición genera menos equívocos que aquella (de tipo más comunicativo-discursivo) que fija en el *tiempo*, como substratum de cualquier idea de la transformación, la intuición fundamental. La intuición del tiempo en general, si no es especificada en el sentido de "many-oneness", puede sugerir la idea de la secuencia matemática como desarrollo al infinito de *nyn* discretos, como un simple flujo opuesto a la construcción de ritmos ordenados. Además, tal idea parecería inmediatamente remitible a matrices kantianas, lo que contradice todo el planteamiento de la matemática intuicionista. Bastaría pensar cómo, en Kant, la doctrina del esquematismo vincula estrechamente la idea matemática a su 'aplicabilidad'. En Kant el significado de la idea matemática está "en la función que ella explica por la construcción del conocimiento empírico".⁶¹ La función del tiempo -intuición originaria en Brouwer, intuición a priori de la *sensibilidad* y, entonces, principio del esquematismo, en Kant-, es opuesta en los dos autores. El tiempo del que habla Brouwer, que motiva la propia intuición originaria, es el mismo que aquel *Rythmos*, absolutamente ideal, que constituye el continuo. Tal ritmo, como se ha visto, no deriva de la sucesión-repetición de un elemento o de un conjunto solamente, él es *composición* de continuo y discreto, inseparables en su diferencia, perfectamente definidos ambos, sin embargo ninguno de los dos 'autónomo'. Se deduce que su substratum, o más bien la intuición que está a la base del mismo, que lo hace trascendentalmente posible, no podrá ser ni intuición del Uno, ni de los Muchos, ni del Uno absolutamente a-temporal, ni de los

60. L. E. J. Brouwer, *On the Foundations...*, cit., p. 70.

61. E. Cassirer, *op. cit.*, p. 112.

Muchos simplemente vertidos en la sucesión-flujo del tiempo aparente. La intuición originaria (una suerte de certeza no derivada, privada de todo elemento empírico o sensible) consiste en la bisección continuamente repetible de la unidad, mejor dicho: en la *bisecabilidad* originaria del Uno. Concebimos originariamente el Uno como biseable. Esta definición de la intuición originaria es la única que puede adecuarse tanto al dominio discreto y contabilizable de la matemática, como al continuo del análisis.

Si es exacta la referencia a Platón, todavía más lo es al Nietzsche del *Zarathustra*.⁶² El Nietzsche logico-philosophicus vuelve a recorrer los términos de lo trágico precisamente a la luz de la multi-unidad 'fontanar'. Cuando Zarathustra pasa cerca –y él pasa cerca cuando se espera: se espera, a pesar de que *nada* se espera ("wartend, wartend- doch auf Nichts") cuando todo el tiempo aparece sin meta (ohne Ziel)–, la primera intuición que surge es justamente ésta: "Da, plötzlich, Freundin, wurde Eins zu Zwei", "entonces, Amiga, imprevistamente el Uno deviene Dos".⁶³ No se transformó en Dos, no se 'desarrolló' a Dos, el tiempo no pasó de Uno a Dos (como si el Dos constituyese una meta en el tiempo), sino que *fue Dos*: imprevistamente, se ha abierto el 'ojo' que ve Uno y Dos juntos, como Uno-dualidad. La distinción de Uno y Dos es profundizada más allá de todo sentir, hasta el punto de intuir la originaria simultaneidad en la que ellos se dan. Tragedia, en el sentido pleno de la *theoria*, no es la simple distinción del Dos con respecto al Uno, de los Muchos con respecto a la Unidad, ni el movimiento en el tiempo que reconduce los Muchos al Uno. Tragedia es la distinción de Uno y Dos *en el corazón* de la Uno-dualidad o de la multi-

62. H. Weyl, *Filosofia della matematica...*, cit., p. 76. Para toda esta parte, cfr. el fascinante ensayo de T. Toniatti, "Päi in/disciplinati", en AA.VV., *Tempi confusi*, Lecce, 1984.

63. "Sils-Maria", en *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, t. 2, ed. it. dirigida por G. Colli y M. Montinari, versión de F. Masini y M. Montinari, Milano, 1965, p. 274.

unidad. Paradojal, pero de extraordinaria relevancia, es que Brouwer, colocado a lo largo de toda su vida en un explícito pathos *anti*-trágico, 'cite' la dialéctica trágica de Nietzsche casi como lema de toda la matemática intuicionista.⁶⁴ Él, en realidad, como Mondrian, interpreta el término 'trágico' en un sentido extremadamente pobre, reductivo, como sinónimo de confusa dramaticidad, exasperación universal del contraste, como desacuerdo irresoluble, no 'constructivo'. Pero, ¿no se podría, por el contrario, de modo más auténtico, indicar lo propio del Rythmos trágico, como intuición de la originaria bisección de lo Uno, de la originaria *inquietud* de lo Uno, por la cual él existe, desde siempre, como Dos, por la cual el Uno *es* su mismo dividirse? Y el tiempo no es más que el escandirse, el *latido* del 'bien redondo' corazón del Uno, que se divide, que vive dividiéndose.

La pureza abstracta del Uno-dualidad, su ser, es decir, el realísimo substratum de todo proceder constructivo, informa a todo el espacio mondrianiano. La construcción avanza manifestando la bisecabilidad originaria del Uno. No se da una Unidad fija absoluta, no se dan los Muchos absolutamente separados del Uno, se da el *continuo* de la bisección del Uno. El tiempo de esta bisección se manifiesta según *metros* diferentes (productos de las diferentes decisiones o elecciones 'arbitrarias'), ya que los nuestros son metros finitos, no deducciones de los axiomas inexorables del Dios geómetra. Sin embargo, ellos tienen la fuerza de poner en cuestión la romántica confusio del lenguaje natural, y saben llegar al simbolismo (matemático) del infinito (¿no de lo Absoluto!), jamás visiblemente en acto. El 'cuadro' de Mondrian (rigu-

64. Las posibles 'presencias' de Nietzsche en Brouwer no se detienen aquí. Basta pensar en la interpretación, en los *Fundamentos*, de la capacidad de fijar el *fluir temporal* en secuencias regulares ordenadas, que estaría en la base de la actividad matemática (y que produciría la regularidad que 'observamos' en la naturaleza): "el hombre *desea* esta regularidad, ya que ella lo refuerza en la lucha por la vida, haciéndolo capaz de predecir y de intervenir" (cursiva nuestra, p. 53).

rosamente 'a-lingüístico') intuye-imagina la infinita bisecabilidad del propio espacio: la dualidad originaria de lo que aparece como perfecta, completa Unidad, la Unidad de lo que aparece como conjunto de elementos discretos, numerables. Una representación de tipo simétrico simple sería del todo inadecuada para expresar el mundus imaginalis del Uno-dualidad. También en esto, Mondrian se distingue de un planteamiento de tipo pitagórico tradicional, no privilegiando en absoluto las figuras geométricas que permiten completos juegos simétricos. Toda rigidez simétrica se disuelve en él en abstracto equilibrio matemático⁶⁵: los diferentes elementos de la composición, producidos en base al mismo principio constructivo y al mismo tiempo manifestantes de la intuición del Uno-dualidad originario, no se repiten jamás como idénticos (esto significa que su sucesión no es nunca repetición de lo idéntico, o mero juego de reflexiones, inversiones o descomposiciones de un mismo elemento), sino como *equipotentes*. El cuadro debe 'imaginar' un conjunto de distintos equipotentes, o mejor dicho, de distintos que forman un equilibrio alcanzable gracias a su misma equipotencia. La colocación de los elementos sobre el fondo, su contorno, su color, constituyen los procedimientos constructivos para llegar a este resultado, que podríamos llamar: abstracta simetría matemática, intuición general del juego simétrico como *idea* de un ritmo entre diferentes que genera equilibrio. "El sosiego en sosiego no es verdadero sosiego. Solamente cuando existe *sosiego en movimiento* puede aparecer el ritmo espiritual que invade cielo y tierra".⁶⁶ El ars combinatoria de Mondrian no podría encontrar expresión más pregnante: sosiego-enmovimiento, Uno-dualidad.

Lo Inmutable, cuyo reclamo martilla los textos de Mondrian (literarios y pictóricos) no se fija, entonces, en una u otra

65. Para este pasaje, cfr. H. Weyl, *Symmetry*, Princeton, 1952, trad. it. de G. Lopez, *La simmetria*, Milano, 1962.

66. *Ts'ai-ken t'an*, texto taoísta citado en F. Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 226.

de las dimensiones que componen el equilibrio del sosiego-en-movimiento. Lo Inmutable no es un perno fijo, un Eje inalterable que termina por tornar aquellas dimensiones estáticamente simétricas la una a la otra, sino precisamente la relación, el logos rítmico que, a través de múltiples órdenes, puede relacionarlos, juntos, custodiándolos en su misma diferencia. Si toda cosa existente de por sí, en tanto existencia cerrada inmediata, es abolida⁶⁷, debe subsistir, sin embargo, el ritmo que la multiplicidad crea. El ritmo es sucesión ordenada de elementos *bien contruidos*, pero éstos están bien contruidos en la medida en que aparecen como *funciones* de aquel ritmo que simboliza el infinito. También Mondrian interpreta en clave anti-trágica la idea de equilibrio que domina su composición. La “nueva plástica” que persigue la *abolición* de lo trágico expresaría así “la finalidad de la vida”⁶⁸, la composición equilibrada quiere expresar “la completa libertad de lo trágico”, o, por lo menos, reducirlo al mínimo necesario (el hecho de que persiste un elemento trágico conectado a la misma existencia de la forma, a la misma “individuación” que podría ser abolido solamente aboliendo la forma misma).⁶⁹ Las disonancias, los claroscuros, las “profundidades” que la nostalgia, el deseo, la espera producen continuamente en el tiempo de la vida solamente dis-curren-te, no serán nunca completamente eliminados, pero sí *dominados* en la construcción plástica completamente equilibrada.⁷⁰ Mondrian interpreta en este sentido la larga serie del Árbol (y la de las marinas, de las iglesias, de las dunas): progresivo dominio de la construcción plástica sobre la palabra discursivo-denotativa, intrínsecamente ‘trágica’.

Pero nada de esta crítica toca a lo trágico propiamente entendido. Ella podría ser definida aún mejor como crítica de una ingenua concepción dramático-dilacerada de la vida, de

67. P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 96.

68. *Ibid.*, p. 60.

69. *Ibid.*, p. 128.

70. *Ibid.*, p. 146.

una visión absolutamente decadente de la relación entre vida y Forma. Lo que interesa es el punto de vista de Mondrian, y no el objeto de su polémica (lo mismo se ha intentado también hacer con Brouwer); y este punto de vista podría definirse como verdaderamente *trágico*. Escuchemos las *Composiciones con líneas*, de 1917, versión definitiva de la investigación sobre el tema muelle-mar. El color está aquí completamente desterrado, *dos signos* solamente nos acompañan según múltiples sucesiones libremente ordenadas. Es el juego, ahora bien visible, del Uno-dualidad, expresión 'imaginal' de la intuición originaria, finalmente del todo libre de toda evocatividad discursiva. Pero simultáneamente, justamente en tanto perfectamente *teórica*, es decir, anti-alusiva, es también el ritmo cósmico, el 'fluido vital', liberado de toda mecánica repetitividad, de toda geométrica simetría. "El ritmo del arte [...] no conoce la *repetición* que caracteriza a lo individual [...]. El arte abstracto-real debe transformar la simetría en equilibrio, y debe hacerlo por medio de una continua oposición de posiciones y medidas, con la expresión plástica de la *relación* que transforma una cosa en su opuesto".⁷¹ La continua oposición manifiesta, por tanto, una relación: el *polemos* significa una más profunda *philia*, y esta *philia*, a su vez, no se manifiesta más que como oposición, transmutación. De la 'armonía oculta' no se da ninguna otra imagen que no sea 'polémica', y de tal 'polémica' no se da ningún otro orden que no sea aquel plástico del mutuo pertenecerse de sus elementos: pertenecerse en la diferencia, pertenecerse separándose, o bien, *bisecándose*. A la construcción de un elemento 'sucede' su plástica oposición, ninguno es dejado 'solo', todos son 'balanceados' (*matemáticamente*, no a través de simetrías mecánicas o geométricas). Lo que Mondrian llama abolición de lo trágico no es, en realidad, más que la imagen de la dialéctica trágica por excelencia: la *balanza* de Dike y Adikia, entre determinación del orden, la fuerza que lo desconecta y su re-creación; entre 'originariedad' de Dike, la *violencia* que

71. *Ibid.*, p. 45.

desregula y la fatigosa, dolorosa refundación del orden (jamás, simplemente, aquel ya lacerado). Estos momentos no se entienden en el sentido de una banal sucesión, sino simultáneamente: *real* es la balanza incesantemente oscilante entre Dike y Adikia, Uno y Dos, Unidad y Muchos. 'Originaria' alternancia-afinidad de orden y desconexión, *philia* y *polemos*, posición y contradicción. La visión normal no ve en esta serie más que una sucesión discreta de elementos, la intuición originaria, por el contrario, *capta al mismo tiempo* toda la estructura. Ella intuye (teoriza) la trágica inescindibilidad de Dike y Adikia.

Tornar Dike a la Adikia, justicia a la desconexión, a eso apunta el ritmo, el equilibrio, la balanza de Mondrian. Por esto los planos no podrán permanecer suspendidos sobre el abismo, como en Malevič: después de las experiencias en tal sentido de 1917, se inaugura la serie ininterrumpida de las construcciones plásticas. Pero tornar Dike a la Adikia no significa retorno al Uno, la construcción del continuo acontece a través de la infinidad de las elecciones posibles. El principio establece solamente que la elección debe realizarse constructivamente, debe aparecer, en su individualidad, 'saturada': "manifestación estética del universal".⁷² 'Ícónicamente', del universal no se da visión sensible, sino sólo intuición simbólica. Podemos definir el 'ícono' de Mondrian como expresión simbólica del infinito matemático, ya no más entendido como *actual* dominio de existencias concluidas. La intuición que mueve este símbolo no es la del Uno absoluto, ni la de los Muchos, ni alguna dialéctica entre las dos dimensiones asumidas en sí separadamente, sino la del Uno captado como originario movimiento de bisección, como ideal Uno-dualidad, como intrínseca estructura de equilibrio, de balanza, como *cruz* que ordena todas las regiones del espacio.

La 'apertura' simbólica es por esto consustancial a la construcción de Mondrian. Simbólica *es* la fuerza obsesiva y ex-

72. *Ibid.*, p. 47.

clusivamente constructiva de su imagen. Pensar que la 'vía analítica' de este arte consiste en eliminar aquella 'apertura' o peor, yuxtaponer analítico y simbólico, significa simplemente ignorar acerca de *cuál matemática* se interroga Mondrian. El estudio del simbolismo en Mondrian no interesa en absoluto por los motivos de contenido, sino por razones estructurales-constructivas: coincide con el problema de la intuición originaria, del Uno-dualidad de la composición, de la representación del infinito, coincide con el problema del Rythmos, del juego entre Dike y Adikia. Simbólica es la idea, eminentemente constructiva, de la obra como de un hacer justicia a la desconexión, como producción de un equilibrio que jamás podrá manifestarse en el lenguaje natural, equilibrio absolutamente abstracto, por tanto, y al mismo tiempo igualmente real, de la secreta armonía de Plotino. Un mundus imaginalis de extraordinaria riqueza se ofrece en el puro ritmo de estos elementos abstractos, en sí máximamente *pobres*: derechas líneas ortogonales, colores puros. El rechazo de todo equívoco natural, la crítica al lenguaje heredado y materno, es violenta, como en Brouwer, como en Malevič. Ninguna línea 'orgánica', más bien: *más y menos*; ningún color 'empático', evocativo. Máxima *pobreza* del ícono: pero justamente esto revela su dimensión simbólica.

Es erróneo interpretar en términos reduccionistas las construcciones de Mondrian. Es verdad, Mondrian mismo habla de *reducción* de la "complejidad de la naturaleza [...] a simple expresión plástica de relaciones determinadas".⁷³ Sin embargo, a la luz de todo lo que hemos estado viendo hasta aquí, debemos hablar sobre todo de un radical gesto de suspensión del lenguaje natural y de su lógica, de una epoché brouweriana *sin retorno*, que se torna hacia la expresión simbólica "de lo universal en tanto matemático".⁷⁴ La reducción del color natural al primario, la reducción del color primario

73. *Ibid.*, p. 37.

74. *Ibid.*, p. 39.

al plano, la sucesiva delimitación en la unidad de los planos rectangulares (delimitación *neta*, a través de líneas negras de diverso espesor, pero nunca trazadas en los márgenes de la composición, ya que la composición, en su conjunto, *no* es un 'todos', no opera una universalización sustancialista de sus elementos *finitos*): todo esto apunta positivamente a la "emoción serena del universal"⁷⁵, mucho más que, negativamente, a la abolición del claroscuro de la sensibilidad y a la "trituration de la corporeidad visual de las cosas".⁷⁶ La construcción debe ser *verdadera*, no debe 'fingir'. El juego de las sombras, la mezcla de los planos cromáticos, crean efectos de profundidad: por más abstractos que ellos sean con respecto a toda cosa visible, no podrán no tener efectos psicológicos, emotivos, o tonos evocativos. La *realidad* del color primario en la expresión plástica no representa, por el contrario, más que a sí misma, es signo-de-nada. Pero los mismos colores primarios podrían combinarse, en tanto rigurosamente diferentes en sus planos-superficie, según procedimientos disonantes, superándose recíprocamente. Es necesario, para esto, que en los mismos sea rigurosamente aplicado el principio de equilibrio, que ellos, a través de un preciso cálculo de su fuerza intrínseca, de la amplitud de su superficie, de la colocación de la misma sobre el cuadro, se armonicen creando *un* ritmo. Solamente en este momento "toda ilusión perspectivista es abolida"⁷⁷, la obra no ilusiona ni en-canta, en ella no se trata de una representación, sino de la representabilidad simbólica de lo *verdadero*.

Este color no puede ser determinado (construido, diríamos, y *no* 'cerrado') si no es por las líneas rectas ortogonales (solamente en New York, en el último período, la línea negra es sustituida por líneas rojas, amarillas, azules, o se acompaña de ellas). La profundización del color en sí mismo como co-

75. *Ibid.*, p. 40.

76. *Ibid.*, p. 42.

77. *Loc. cit.*

lor abstracto es *simultánea* a la de la línea en línea recta y a la de la recta en conjunto de rectas ortogonales, como expresión pura de relaciones equilibradas. Por un lado, el color no finge ninguna perspectiva 'natural', por el otro, las rectas ortogonales no fingen ningún espacio tridimensional. "De tal modo la expansión *sin la limitación individual* se realiza, más que con la diferencia en el color de los planos, con la relación de perpendicularidad de línea o plano de colores".⁷⁸ La recta horizontal limita la inclinada de la vertical, y esta última el expandirse de la primera: todo elemento es construido en términos rigurosamente finitos, pero, como sabemos, la construcción finita jamás es cerrada, ella no aparece más que como fragmento (es esencial notar todavía la ausencia de 'marco') de las secuencias nomotéticas y arbitrarias que, juntas, constituyen el continuo. La estabilidad que la composición debe alcanzar no es estaticidad, sino sosiego-en-movimiento (fragmento rigurosamente construido *en la sucesión*); su 'inmutabilidad' no es otra que aquella 'abstracta' del principio constructivo. Ni siquiera se daría idea de movimiento, si la simple tendencia expansiva de la línea o del plano-superficie no fuese *delimitada*, ni se daría idea de sosiego, si la composición se redujese a un único punto, o a un único plano-superficie monocromático. La *verdad* del continuo mondrianiano se opone así a la verdad entendida como perfecta tautología del Cuadrado de Malevič.⁷⁹

La forma de Cruz manifiesta lo Inmutable como relación basada en el ángulo recto. No es necesario insistir en el ver aquí la conclusión de un 'desarrollo' de la representación denotativo-figurativa hacia sus estructuras esenciales. Entre el *Árbol rojo* de 1908, dominado por la dramática tensión de rojo y azul intenso, de figura finita y espacio (azul) infinito, y

78. *Ibid.*, p. 43.

79. R. De Monticelli, *Dottrine dell'intelligenza*, Bari, 1982, pp. 166-167. Los capítulos XVI y XVII de esta obra, dedicados a la imagen (y a su noción 'entre' filosofía y arte) son fundamentales para este capítulo, y para el siguiente, de mi libro.

las varias composiciones con árboles de 1912-1913, se tiende, entonces, el arco que apunta a la superación de lo 'trágico', pero tal superación no tiene nada que ver con un programa de tipo reduccionista. No se alcanza la forma de Cruz simplemente 'simplificando' el complejo de las formas de la vida: si así fuese, se trataría todavía de una abstracción naturalista, obtenida discursivamente, la forma abstracta no sería más que la quintaesencia de la natural. Lo que tiene lugar en aquel período —y que prepara el viraje definitivo durante los años de la guerra— es, por el contrario, justamente el salto, la *metanoia*, entre una idea de representación como manifestación de los elementos originarios del contraste, y una idea de representación como manifestación de la intuición originaria del Uno-dualidad y de la construcción del continuo que con ella se acompaña. Desde el punto de vista lógico-filosófico se trata de un salto, mucho más que de un desarrollo dialéctico: la idea de abstracción en Mondrian asume radicalidad, radicalidad incomparable con aquella idea de simple esencialización (tectónica, cromática) de las formas naturales. Es justamente este problema el que debe ser sustituido por el *matemático* de la intuición originaria. En la medida en que este nuevo problema se impone, nace la secuencia *interminable* de la forma de Cruz.

Ya la secuencia, el ritmo del Árbol, parece acontecer por 'elecciones', bisecciones sucesivas. Una pareja de entidades, que se pueden considerar 'absolutamente', construye el ritmo del conjunto: eje del tronco, horizontal de las ramas. Pero el Árbol mantiene una dirección, un único sentido, como si la idea de sucesión debiese permanecer sujeta a la idea 'natural' de crecimiento, desarrollo. La horizontal no llega a equilibrar, a 'saturar' la inclinación de la vertical. La idea de construcción ortogonal se manifiesta más directamente en la serie muelle-océano, pero también en algunas de estas composiciones es posible ver aún "una angulación naturalista".⁸⁰ En su investiga-

80. F. Menna, *Mondrian*, cit., pp. 99-100.

ción sobre el tema del Árbol, Mondrian tiene constantemente como objetivo el problema del punto o de los puntos de *sosiego* de la vertical. Se trata de desplegar la estructura del Árbol en todas las direcciones del espacio. El equilibrio de horizontal y vertical tiene, en efecto, esta consecuencia compositiva: el Árbol ya no es dominado por una dirección, sino que se desarrolla por elecciones-bisecciones sucesivas y en todo 'sentido'. El Árbol sujeto a *una* dirección continua, en tanto 'abstractamente' sea restituida su estructura, es percibido de manera naturalista. Es necesario *despojarlo* de todo sentido obligatorio, hacer girar libremente su forma, permitir su legibilidad simultánea en todas las direcciones del plano-superficie. La Cruz es Árbol *despojado* por esta razón fundamental: las hojas, o cualquier otra 'apariencia' conectada a su forma, la obligaría todavía en los límites del Árbol visible, límites en los cuales no es realizable una imagen de relación perfectamente equilibrada, no es posible hacer 'justicia' plena a la desconexión. Es necesaria mucha cautela al definir como iconoclástica esta situación. Por un lado, como ya se ha visto, Mondrian continúa entendiendo su construcción como imagen *estética* de lo universal, por el otro lado, si es verdad que aquí ninguna expresión propiamente 'criatural' atañe más a la forma de la Cruz, permanece el hecho de que tal forma es entendida en sentido constructivo-finito, es la forma de una *mente finita* que solamente de modo simbólico puede representarse el infinito.⁸¹ La posibilidad de su lectura simbólica está entonces dada *según sus mismos principios*.

La Cruz está *desnuda*, pero no por esto es Árbol *seco*. Es, más bien, el Árbol en la plenitud de su equilibrio, que se dis- tiende, perfectamente equilibrado, a través de todos los ejes del espacio, imagen de sosiego-en-movimiento. El Árbol del paraíso secándose después de la caída, el Árbol cercenado, no podría tener los colores de la forma de Cruz en Mondrian: el

81. H. Weyl, *Il mondo aperto*, cit., cfr. el capítulo III completo y en particular las páginas finales, donde Weyl 'recoge' el hilo que ha venido devanando, a partir del Cusano y de Bruno.

rojo, el amarillo, el azul, el negro de las grandes rectas ortogonales. La ausencia de apariencias 'criaturales' sobre tal Cruz no apunta a la expresión (en negativo, iconoclásticamente) de lo Absoluto, manifestando justamente su absoluta indecibilidad, sino a la liberación de la equivocidad del lenguaje natural con el fin de construir, precisamente, un ritmo-imagen del infinito. La Cruz es signo de la necesidad del hacer-vacío en sí para construir tal ritmo, del *despojarse* de toda distracción y discurrir para lograr escucharlo. La Cruz desnuda es, entonces, el Árbol *maduro*, ya no más constreñido a una única relación, a una sola sucesión, a una fija, cerrada dialéctica, el Árbol despojado de toda perspectiva natural, de todo natural claroscuro, intuido sub specie aeternitatis. La Cruz *hace cuadrado* del Árbol, lo reconecta en la Dike de la forma cuadrada: cuaternidad de los elementos, cuaternidad de los colores (fundamental en Mondrian), cuaternidad de la cualidad. Pero cualquier fácil analogía con misteriosóficos retornos de la *te-traktys* pitagórica deben detenerse aquí⁸²: jamás el *quadratus*, en Mondrian, *se repite* idéntico, jamás él coincide con la completa composición, que permanece *libre* en los márgenes. El significado simbólico de esta composición es una unidad con el sentido de su construcción y de la intuición (matemática) que la preside. La construcción no alude a un otro de sí, no es metáfora de nada, sin embargo, en sus límites, se da aquel significado. Una forma perfectamente construida es una forma delimitada, *no* cerrada; ella no pretende el poder imaginar lo Absoluto (forma cerrada) sino que intenta mostrar la pluralidad de los *órdenes* pensables y construibles, a partir de los cuales es imaginable el continuo. Así como ningún elemento puede ser dado jamás de manera exhaustiva y nunca es concebible en el interior de un horizonte cerrado, de una vez por

82. Por esto los materiales de Jung recogidos en *Der philosophische Baum*, Olten, 1978, trad. it. de L. Baruffi e I. Bernardini, *L'albero filosofico*, Torino, 1983, son utilizados en gran 'medida' en las interpretaciones de la dimensión simbólica del árbol mondrianiano.

todas, así todo orden 'sobresaldrá' siempre, intrínsecamente, de su misma estructura, se proyectará siempre, por su fuerza propia, sobre el horizonte abierto de los órdenes posibles. En Mondrian este principio es de gran evidencia: ningún elemento de la composición existe si no es en el conjunto de las *relaciones* que constituyen la composición misma; pero el juego de tales relaciones 'sobresale' más allá de los límites de la composición: sin alusividad, sin nostalgia, él *muestra* la dimensión de los otros órdenes posibles. Los procedimientos a seguir en su construcción no son axiomáticamente codificables, el número de los 'significados' de los que es susceptible esta lengua no es recavable por vía analítico-deductiva a partir de axiomas fundamentales, inmutables. A cada elemento de la composición (recta, ortogonalidad, forma cuadrada, color) y a sus diversas posibles composiciones (espesor de las líneas, su eventual duplicación, disposición sobre el fondo de las superficies coloreadas, etc), es no sólo lícito sino *necesario* 'aplicar' índices agregados con respecto a los usados para aclarar la estructura constructiva asumida por sí. Este 'riesgo' es resultado necesario del carácter intrínsecamente 'riesgoso' de esta misma estructura, más bien: del principio constructivo que la produce y delimita.

La Cruz, entonces, *se espesa*, los mundos posibles de sus significados multiplican sus imágenes. El ritmo cromático de los planos-superficie se reverbera en las mismas rectas ortogonales. La simplicidad de la forma de la Cruz se transforma en la extraordinaria complejidad del Laberinto, y esta transformación es un posible que ella ya contenía y mostraba. Se trata de laberintos sin un Centro y sin siquiera una resolubilidad predeterminada. Sus largos giros no 'inician' en un templo, témenos o Corazón, ni los *nudos* donde los trayectos se entrelazan (siempre según el principio de la ortogonalidad) pueden ser interpretados como impedimentos, obstáculos.⁸³

83. Sobre estos temas, cfr. K. Kerényi, *Nel labirinto*, trad. it. de L. Spiller, Torino, 1983 (se trata de la edición italiana de los ensayos de Kerényi

La peregrinación a lo largo de los trayectos de este laberinto no es 'anudada' de manera inextricable, y tampoco ella avanza directamente a un Lugar privilegiado, separado del conjunto, sagrado. El laberinto *del continuo* se abre en múltiples elementos de 'distensión', se desarrolla por 'plazas' diversamente construidas (como, en particular, en *Broadway Boogie-Woogie*), pero ninguna es el Centro. El continuo se define a través de centros, *núcleos* construidos a partir de la sucesión de las elecciones⁸⁴; el mismo valor cromático de las rectas ortogonales, ahora, a diferencia del retículo negro, 'repite' aquel de las 'plazas': es decir que *los centros* no tienen un valor diferente a los de los trayectos, de las calles. La maraña es aún más evidente, el ritmo que relaciona estas diferentes dimensiones aún más estrecho, en *Victory Boogie-Woogie*, donde los tacos de colores se espesan en tramas casi fibrilares y el color mismo tiende a no ser más perfectamente concluyente en el plano-superficie. Son experiencias, como se puede ver, que no representan un viraje, o que no lo preanuncian: se trata de *un posible* de la misma forma que la Cruz, allí donde ésta no sea concebida como forma cerrada, absoluta, axioma del que 'todo conjunto' de los elementos de la composición puedan ser calculados, deducidos. La forma de Cruz es el Árbol en el máximo espesarse de sus posibilidades, imaginado en su madurar 'cuatridimensional': Árbol-Laberinto, pero no el Laberinto misterioso-iniciático de la tradición, sino más bien aquel del ritmo matemático que construye el continuo. Y es como si, cuando este último es dado, también todo otro significado se mostrase y pudiera ser entendido, sin alusividad, anhelos, nostalgias.

El laberinto 'abstracto' de toda idea de Centro se resuelve en movimiento, dinámica, energía. Su forma no parece más

dedicados al laberinto, y en particular del fundamental "Labyrinth-Studien" de 1941). También sobre la imagen del laberinto, cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei laberinti*, Milano, 1981 (riquísimo iconográficamente).

84. Sobre la noción de "núcleo", cfr. L. E. J. Brouwer, *Lezioni*, ed. cit., pp. 52-53.

asimilable a la de un edificio, de una construcción física, material, que se desarrolle por trayectos, espacios, intervalos. El laberinto es *danza*: no el lugar donde la danza acontece, sino el acontecimiento mismo de la danza, más bien, los puros movimientos, vínculos, relaciones, que constituyen su imagen. Sólo aquí el Árbol se despoja verdaderamente, y la Cruz es en verdad *solamente orden*, principio de equilibrio, sello de la Balanza entre vertical y horizontal, sístole y diástole, avance y detención. El reclamo a la danza en las últimas composiciones de Mondrian es, por tanto, sumamente esencial. Del Árbol no permanece más que el movimiento libre de la danza, perfecto movimiento y perfecto sosiego *en* todo movimiento: en cada movimiento, el gesto es en sí completo, resuelto, 'contenido' en sí, no obstante jamás quieto, nunca sedado, siempre en-tensión (es decir, *atento*) a lo que sigue. Ni éste ni aquel movimiento tienen valor en sí mismos, sino su sucesión, la construcción de su continuo. Del Laberinto ha quedado el *geranos*, la danza de las grullas⁸⁵, los interminables giros del edificio se han transformado, y de algún modo 'interiorizado', en la invisible huella que deja el movimiento de la danza, el vuelo del pájaro, el juego de los delfines. *Memoria* del Laberinto, ahora abandonado, *memoria* separada de su Centro. Las rectas ortogonales, ahora ellas mismas claramente ritmadas, muestran los diversos elementos que componen la danza: todos, uniéndose en varias figuras, dan cada vez vida a *estásimos*, donde su coro, en todo y en parte, 'se estaciona' por un cierto intervalo, y luego retoma la sucesión. Las rectas-recorrido son la *soga* que los participantes en el *geranos* sostienen, la cuerda *que los compone*, que hace de ellos un Coro. Pero el *geranos* se movía según un sentido, una dirección, que en vano buscaríamos en el 'ludus Troiae' de Mondrian. Aquí ya no existe más huella alguna de forma

85. La danza de las grullas, realizada en Delos por primera vez, como imitación de las circunvoluciones del laberinto, cfr. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 56 ss.; P. Santarcangeli, *op. cit.*, pp. 202 ss., H. Kern, *op. cit.*, pp. 44 ss.

cerrada, todo procedimiento refleja al otro y todo sentido a su opuesto, en un interminable juego de refracciones, desdoblamientos, consonancias. Esta danza es inaferrable, como Ariadna, la *purísima* Señora del Laberinto, pero, también como ella, *clarísima*.⁸⁶ Clara —con la claridad sin atmósfera del color de Mondrian— es la razón de aquella inaferrabilidad: ningún sentido unívoco le compete, ningún ‘qué es’ puede definirlo. El paso ritmado de esta danza se desarrolla por construcciones definidas, pero *más allá* de todo confín o margen. Aquí no tenemos más que un *re-corte*, un instantáneo *re-trato*; su dynamis, su fuerza, su inagotable potencia no puede ser, en este límite, exhaustivamente comprendida. Imaginadas, en cambio, sí, (puestas-en-imágenes) y así expresadas simbólicamente.

A través de infinitesimales variaciones, la retícula de rectas perpendiculares negras y colores primarios dispuestos por sectores de planos-superficies, se transforma-complica en *urdimbre*. La danza es urdimbre-textura de movimientos, dinámicas, energías abstraídas de toda configuración sensible-física. ‘En principio’ es esta danza que se desarrolla según todas las direcciones de la forma de Cruz, que crea y se re-crea a través de todo posible sentido. Las últimas composiciones tienden evidentemente a la imagen de la danza como *textura abstracta*. El Quadratus precedente, perdiendo también la más lejana huella de simetricidad geométrica, se hace tejido *cuatri*-dimensional: *cuarteto* de ortogonalidad y color (ya no más constreñido solamente al plano-superficie), de recorrido y *estásimo* trágico. El Árbol despojado (que *permanece* despojado, en el sentido ya indicado) florece, ahora, de color, en su mismo tronco, a lo largo de sus mismas ramas, su principio *entreteje* ahora todo el espacio, hace coincidir sosiego y movimiento, finitud de la construcción e interminabilidad del continuo. El ritmo *es* pausa, intervalo y ‘de-cursio’, más bien: el ritmo está formado por un continuo de

86. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 114.

infinitesimales, inadvertibles pausas, en las que todo gesto singular *está*, necesario en su dramática finitud, como *aquel singular* irrepetible instante. El continuo (laberinto-danza-urdimbre-textura-cuarteto) esta hecho, en Mondrian, de tales singularidades: cada una tiene su *Número* necesario, pero en el ámbito de esta composición finita, re-trato de la potencia del continuo.

No captable, inaferrable, inexpresable en tal urdimbre permanece el punto irradiante.⁸⁷ La dimensión apofática del 'ícono' mondrianiano está fuertemente anclada a este principio. El punto 'originario' desde el que toda manifestación se inicia, al que toda manifestación parece tender, no debe ser 'finito', 'falsamente' aludido. No es necesario discurrir aquí, ya que él es metafísicamente opuesto a todo discurso. El punto que se extiende por todos los sentidos y las líneas posibles, concebibles, *más que numerables*, permanece, también simbólicamente, inefable. Nosotros podemos definir solamente el centro de la forma de Cruz, desde el cual se desarrollan aquellos brazos fundamentales ortogonales, que Mondrian re-crea continuamente, pero no el invariable Medio de la rueda cósmica, que dirige cada cosa con su 'actividad-no-agente' (*wei wu-wei*). Tal vez nada puede ayudar a comprender la distancia de Mondrian con respecto a la idea de alguna representabilidad de este simbolismo tradicional, del hecho de que jamás él haga uso de formas circulares, aún si, 'geométricamente' no se hubiera tratado más que de hacer rodar la cruz misma, de imaginar la infinidad de las líneas que atraviesan su centro. Como si, después de la 'caída', tal Centro se hubiese cerrado: nuestras construcciones, en tanto, significan en la medida en que son determinadas, calculadas. Podemos imaginar de manera finita las sucesiones, el continuo, la *actividad* que lo produce, la danza que acontece en sus límites, las urdimbres posibles que sus ritmos trazan en el espacio

87. R. Guénon, *Le symbolisme de la Croix*, Paris, 1931, trad. it. de T. Maserà, *Il simbolismo della Croce*, Milano, 1973, pp. 47 ss.

de la *sola mente*, pero no un Origen, *el* Punto de este sosiego-en-movimiento. La inaferrabilidad de este Punto –*clarísima inaferrabilidad*– tiene como nombre Señora del laberinto, y el silencio la custodia.

III

LA GOTA DE LEIBNIZ

El orden mondrianiano no permite una lectura 'hierogámica' del Árbol. Su 'punto' arquetípico se muestra, pero no puede ser dicho en el límite de la construcción. La misma dialéctica obsesiona al espacio *nouménico* de Brancusi. Aquí parece, sin embargo, que el arquetipo es triunfalmente nombrado, como en un Pantokrator bizantino, como si la larga lucha contra la 'manía' figurativa de nuestro mundo volviese a alcanzar la fuente de luz de la cúpula de Santa Sofía. Las formas se elevan hacia esta luz: pájaros del alma, Maiastra¹, *firmísimos* en su vuelos, metafísica idea del alzarse más allá de toda determinación temporal, translúcidos nóúmenos de mármol blanco, bronce, latón pulido, melodías dantescas que *colocan en el centro* al alma, resuenan en el interior y afuera no emiten aliento.² El pico del Maiastra, dirigido hacia lo alto, está abierto como la *primera* boca en pronunciar el impronunciable Aleph. Así, perfectos espíritus de la ligereza, triunfantes sobre los espíritus de la gravedad, se suspende en el espacio el Huevo cósmico, el gallo saluda al Sol, el pez diseña su huella invisible. Y el Árbol: desde la tierra, con matemático ritmo, se yergue la columna infinita destinada a sostener la

1. El Maiastra es un pájaro legendario de los cuentos populares rumanos. Tiene el don de cambiar de aspecto y de cantar con voz que encanta. Guía al Príncipe a través de todas las pruebas, los sortilegios, las tinieblas, hasta la Amada.

2. Nadie los ha oído como Ezra Pound: E. Pound, *Brancusi*, New York, 1921, trad. it. *Brancusi*, Milano, 1957.

bóveda del cielo, sobre la tierra ha dejado numerosas memorias³, fragmentos purísimos de su forma, pero sus raíces están abajo, y a ellas los conduce para 'salvarlos'. Estas formas requieren sólo del ojo de la mente: sueños de la Musa adormecida, *schemata rerum*, que el dios sueña en su crear incesante. Su sueño tiene por tanto potencia *seminal*, de este modo la columna no sostiene solamente la bóveda del cielo, sino que también la *fecunda*: deja que aquí ex-sista el Huevo, y que el Huevo se abra en peces, pájaros, torsos de mujeres. Continuo, prometeico esfuerzo: reconducir aquí-y-ahora aquella potencia, ordenarla en Números y Ritmos, sufrir por esto heridas incurables, y devolver, finalmente, *alas* a la criatura. Ningún momento del arte contemporáneo ha afrontado más radicalmente la propia *realidad* metafísica.

La construcción de Brancusi quiere dejar aparecer la esencia a-intencional de la Verdad. Entre aquel querer y esta esencia (*a-intencional*) ella renueva su tragedia, impotente para consolarla. Un material durísimo, inmutable, translúcido, sí, pero que, absolutamente privado de transparencia, impide su 'superación'. El interior que ha soñado-producido esta forma no es visible, sólo sus sueños lo son, sólo el suceso prometeico, no las 'sedes' de las que Prometeo ha sacado su misma potencia infeliz. La criatura —en Brancusi— tiene ciertamente un sentido, una dirección, su Árbol *significa* con unívoca, dura determinación, pero permanece inexorable la distancia entre este a-tender y la esencia de aquello que se a-tiende. Se ha visto cómo Mondrian asume y 'trabaja' esta aporía, la cual era, en él, la forma: forma de la intuición matemática que compone continuo y discreto y que se prohíbe toda directa nominación simbólica. También en Brancusi el ritmo es matemático, pero solamente en el sentido en que no es geométrico, ni simétrico: él quiere, sin embargo, expresar

3. Nos referimos a la Columna sin fin (de acero, de treinta metros de altura) y a las mesas, a los asientos, a los taburetes de piedra del parque de Tirgu Jiu en Rumania (1937).

noumena incorruptibles, exactamente aquella dimensión de la que Mondrian (y Brouwer) afirman la no-construibilidad y, por tanto, la no-existencia.⁴ Pero ¿cómo interrogar todavía esta relación, sobre cuyo fondo se proyecta toda la aventura de la 'gran abstracción'? ¿Será inevitable el aut-aut entre principio de construcción-construibilidad y pura *arché* del Maiastra? O, por el contrario, ¿puede darse un *in-stante* en el que existencia y posibilidad *se participen*? Hay una acuarela de Klee de 1918: un gran árbol (que podría también comprenderse como un árbol invertido, arbor inversa), lleva sobre sus ramas otros árboles, plantas o matas ralas, y dos casas. Una está en vilo, sostenida por la mitad en el vacío. La otra casa está a los pies del árbol, sobre una pequeña altura, otros árboles están a su alrededor. Tres escaleras permiten subir los primeros tres 'planos' del gran Árbol. En tierra, junto a la primera escalera, un pequeño hombre parece querer iniciar la acción. Pero ninguna escalera conduce a la cima, donde se alza una *cruz*. En el espacio circundante habitan triángulos que se combinan para formar estrellas de seis puntas de diversas tonalidades (casi como indicando el doble sentido del Arbor) y un gran pájaro, que vuela, directo, desde arriba de la cima, o mejor dicho, desde aquel otro árbol que se apoya *horizontalmente*, y por la mitad de su largo solamente —como la casa que está por debajo—, sobre el último 'plano' del Arbor. Árbol, escalera, casa, cruz, pájaro, estrella: un completo mundus imaginalis se abre aquí en el color 'intermedio', en el signo oscilante de la criatura. Relaciones difíciles, equilibrio arriesgado, un participarse de las figuras tanto más intenso cuando menos fundado, tanto más real cuando más *posible*, crean el misterio profundo de esta obra: éste puede mostrarse ya que la cosa está dicha *claramente*, la fuerza de esta claridad *es* la forma del mostrarse del misterio. *Der Häuserbaum* se titula el cuadro: el árbol puede, por tanto, hospedar *casas*, la casa, y sus plantas alrededor,

4. Sobre las relaciones entre De Stijl y Brancusi, cfr. T. van Doesburg, "Brancusi", in *De Stijl*, 79-84, 1927.

pueden habitar el Arbor, el mismo Arbor inversa que lleva savia *allá arriba*⁵ (¿incluso esta casa podrá disfrutarla?). El Árbol puede ser *lignum vitae*. La casa sabe arriesgarse hasta el tremendo peligro del Arbor, nuestras fragilísimas escaleras lo muestran. Si bien la casa jamás podrá estar sobre la cima-raíz, ella participa –participa débilmente– de la voz del Árbol y de aquella del espacio alrededor que Árbol y Cruz ordenan según esquemas arquetípicos: círculo, triángulo, estrella. Así puede ex-sistir la casa, así el hombre ‘poéticamente habitar’, junto a aquella escalera que conduce, tal vez, al habitar, no a la Cruz. *Geviert*, ‘*quadratus*’ de la criatura, *su propio*⁶, polifonía construida por pausas e intervalos, sobre el ritmo propio de la *diferencia*.⁷ La fragilidad y ‘miseria’ de aquella criatura, a los pies del Arbor, incierta sobre las ínfimas regiones de la misma escalera, combina misteriosamente necesidad y existencia. ¿Cómo puede ser pensada esta figura? ¿Con qué palabras intentar decirla, leer su *claro* jeroglífico?

¿Tal vez esta figura es mera contingencia frente a la ‘sustancia’ del Arbor-Cruz? ¿O bien este mundo todo, el mundo *actual* que esta visión nos abre, es *causa sui*, es un perfecto, completo Organismo, cuya inexistencia implicaría contradicción? Así, spinozianamente, esto aparece según su lado mítico-arquetípico en Brancusi, y según el abstracto-matemático en

5. Sobre el simbolismo del Árbol, R. Cook, *The Tree of Life*, London, 1974.

6. El *Geviert* es término heideggeriano para referirse al orden, la trama: cfr. mi “Salveza che cade”, en *Il Centauro*, 6, 1982, donde he intentado analizar la presencia de estas ‘tradiciones’ en Heidegger.

7. El Árbol de Klee no es Eje (así como no es Eje la línea de Mondrian): él está considerado junto a la estructura que lo envuelve, en la complejidad de su mundo. De Santillana cita el *Atharva-Veda*: “El *skambha* [el Árbol, el Sostén] sostiene [...] cielo y tierra, el *skambha* sostiene la amplia atmósfera, el *skambha* sostiene las seis amplias direcciones, en el *skambha* penetró toda esta existencia” (*Il mulino de Amleto*, cit., p. 282). Pocas páginas antes, el mismo autor había citado uno de los *runot* finlandeses: “Vieja encina, larga encina. ¿Cuál es la madera de su raíz? Oro es la madera de su raíz. El cielo es la madera de la cima de la encina. Un recinto en el cielo. Un buey en el recinto. Un granero sobre el cuerno del buey” (*ibid.*, p. 275).

Mondrian. Pero en Mondrian, como se ha visto, la dimensión de lo posible complica extraordinariamente el orden spinoziano. No todo lo que es posible es aquí, por esto mismo, también actual. Nuestra imaginatio matemática parece bastante fuerte para escapar a la espectralización de lo posible, sin caer en la mera tautologización del Quadratus malevičiano. Cada construcción, cada existencia, se proyectan sobre el fondo de la posibilidad. La indagación en torno a lo posible deviene la indagación sobre las intrínsecas posibilidades de la construcción del continuo, o de un simbolismo de lo infinito que supere las antinomias de la teoría clásica de los conjuntos. En Mondrian la dimensión de lo posible coincide con la de la posibilidad-del-conocer, de la *Erkenntnismöglichkeit*, libre de toda 'religio' ontológica, de todo significado representativo-denotativo. Para Spinoza, el 'imaginar' otros mundos posibles puede derivar solamente del hecho de que nuestra razón, siendo finita, no puede vislumbrar jamás completamente la imposibilidad de aquello que no se da actualmente. Para Mondrian (y Brouwer) el problema no consiste en imaginar otros mundos (una existencia no se imagina, sino que se construye, o bien es construible), sino en el reconocer que la construcción de *este* mundo (de este ente, de esta existencia) implica la dimensión constitutiva de lo posible, que se coloca en el horizonte trascendental de la posibilidad. No se da construcción por fuera de lo *posible* de la secuencia de elecciones, de la *posibilidad* del acto 'arbitrario' que 'completa' la sucesión discreta de los naturales. Pero, ¿es solamente desde el punto de vista de la *Erkenntnismöglichkeit* que se puede responder al absolutismo realista de Spinoza, o es concebible la configuración *ontológica* de la misma posibilidad? En base a ésta el ente (causa sui, cuya existencia no es ya dependiente de un ser Otro, cuya radical contingencia es arriesgarse *infundable*) no se agotaría en su actualidad, en su puntual acontecer, y ni siquiera se referiría a la dimensión de lo posible solamente por la forma trascendental que gobierna su construibilidad. Se trata de

pensar *este* mundo como kosmos perfecto y al mismo tiempo inmerso en el multiverso de los posibles, del que él no es más que expresión o 'serie', por tanto 'máxima', multiverso *real*, aún si no-existente o no-construible.

No Spinoza, sino Leibniz está en el origen de este problema. Es en él que también lo concretamente existente debe ser definido "recurriendo a la noción de sustancia": "cuando un cierto número de predicados puede ser atribuido a un sujeto, y éste a su vez no puede ser atribuido a otro sujeto, entonces nosotros denominamos al sujeto una sustancia individual".⁸ Russell subraya la importancia del viraje: "este punto es importante, ya que es claro que así todo término puede ser convertido en sujeto".⁹ Sustancia no equivale a fundamento 'sagrado', 'separado'. Su término 'se abre' a constituciones de la individualidad, deviene *quidditas* de cada elemento singular, aquello que especifica, signa y regula lo concretamente existente. En tal sustancia está dada toda posibilidad del ente, pero la representación de la sustancia misma implica siempre la referencia a una dimensión de lo posible, ya que la sustancia es cognoscible solamente por aproximación. La idea axiomático-deductiva (more geometrico) es posibilidad *infinita* de la razón, pero podremos calcular la cadena completa del ser de la sustancia desde sus accidentes. Jamás el orden del pensamiento podrá adecuarse perfectamente al de la sustancia, de la *quidditas* del ente. Pero el pensamiento podrá determinar constructivamente justamente aquel margen o aquella diferencia que lo aproxima *infinitamente* a la sustancia. *Adaequatio* existe, por tanto, pero no materialmente, no de hecho, sino más bien simbólicamente: no se da intuición de la sustancia-sujeto individual, sino más bien determinación de su *aproximabilidad*.¹⁰ Entre forma del

8. B. Russell, *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, London, 1937 (primera ed. Cambridge, 1900), p. 43.

9. *Loc. cit.*

10. Cfr. E. Cassirer, *Leibniz's System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, 1902.

juicio y sustancia transcurre una relación simbólico-funcional, que no puede fundarse sobre un exhaustivo testimonio de la intuición y que, por tanto, en cada punto, representa el problema de su misma posibilidad. Si el comprender se da en los límites de la in-finita aproximación (y tales límites constituyen su dimensión propia, no una momentánea y superable condición), entonces no sólo no podrá fundarse en alguna sustancia 'externa' y deberá encontrar en sí mismo la forma de la propia validez, sino que siempre será 'mediada' por lo posible la misma relación entre condiciones trascendentales del conocer y realidad. La forma, en efecto, en la que 'damos razones' del ente, no es la perfecta y exhaustiva de la intuición de la sustancia (donde toda posibilidad se atenuaría, dejando de aparecer como tal), sino la forma de la imagen, del simbolismo, de los signos a través de los cuales solamente la mente finita concibe lo infinito. El conocer no 'supera' la contingencia del ente en la plena comprensión de la sustancia para que resulten luego deducibles todos los accidentes, como si se tratase de un ejercicio de cálculo, sino que *relaciona* simbólico-funcionalmente existencia y sustancia: los dos términos aparecen como *límites*, infinitamente aproximables, de un campo de fuerzas, funciones, imágenes que incesantemente 'trabajan' para hacer más adecuada la representación. Es en esta relación, en el espacio ideal¹¹ que la misma delinea, que la dimensión puramente trascendental de lo posible (*Erkenntnismöglichkeit*) asume también pregnancia ontológica (*Erkenntnis der Möglichkeit*: conocimiento de un ámbito, de un dominio de lo posible en tanto posible, imaginable como ex-sistente en cuanto tal).¹² Si la pri-

11. E. Cassirer, *Newton and Leibniz* (1943), ed. a cargo de P. O. Kristeller, trad. it. de F. Frederici, en E. Cassirer, *Dall'umanesimo all'illuminismo*, Firenze, 1967, p. 336.

12. N. Hartmann, *Leibniz als Metahysiker*, Berlin, 1946, p. 12. Pero quien sobre todo ha insistido en este aspecto del pensamiento leibniziano es Ernst Bloch, en varios puntos de su obra y especialmente en *Das Prinzip Hoffnung*, cit., vol. I, pp. 271 ss. Leibniz "este único gran pensador de lo posible después de Aristóteles" (p. 281) habría intentado definir lo posible como "determinación

mera dimensión ya era clara en *Quid sit idea*¹³ de 1678, y en las *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*¹⁴, de 1684, el análisis sobre la constitución ontológica de lo posible (casi el pasaje de la idea funcional del conocer a la idea del mundo como campo de funciones y de la *sustancia como función*) toma forma en las obras sucesivas hasta concluirse con la *Monadologia*.¹⁵ Una obra, en particular, es fundamental en esta perspectiva, el *De rerum originatione radicali*¹⁶, de 1697.

El movimiento inicial es el típico del *principium reddendae rationis*, de la investigación del *Satz vom Grund*.¹⁷ Es necesario determinar la *posibilidad* del orden "de las cosas

objetiva", y no como "introyección antropomórfica". La "inquiétude poussante" que mueve a la materia leibniziana (p. 1007) tornaría vana toda conceptualización estática de lo posible o toda reducción del mismo, según el silogismo megárico, a lo real-necesario. Pero ni siquiera lo posible blochiano (en su ansia por la efectuación: "Möglichkeit verwirklichen!") sabe algo de lo trágico kafkiano (Kafka no es nunca citado en las dos mil páginas de *Das Prinzip Hoffnung*).

13. *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, ed. de C. I. Gerhardt, Berlin, 1875-1890, reedición Hildesheim, 1960-1961, vol. VII; G. W. Leibniz, *Saggi filosofici e lettere*, a cura di V. Mathieu, Bari, 1963, pp. 102 ss. [En traducción al español se puede consultar G. W. Leibniz, *Escritos filosóficos*, editados por Ezequiel de Olaso, trads. de R. Torretti, T. E. Zwanck y E. de Olaso, Buenos Aires, Charcas, 1982. *Qué es iden*, trad. T. E. Zwanck, pp. 178-179].

14. Siempre en la edición de Gerhardt, vol. VI, trad. it. cit., pp. 95 ss. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas*, trad. de E. de Olaso, pp. 271-278]. Para Cassirer, las *Meditationes* constituyen el verdadero y propio inicio de la investigación sistemática leibniziana.

15. *Ibid.*, vol. VI, trad. cit. pp. 369 ss. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., *Monadología*, trad. E. de Olaso, en pp. 607-626].

16. *Ibid.*, vol. VII, trad. cit. pp. 77 ss. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit. *Sobre la origination radical de las cosas*, trad. T. E. Zwanck, pp. 472-483].

17. M. Heidegger discute a fondo el término leibniziano en el segundo volumen del *Nietzsche*, Pfullingen, 1961, pp. 451 ss. [*Nietzsche*, trad. esp. J. L. Vermal, Barcelona, Destino, 2000, T. II, pp. 356 ss.]. El cita aquí el "Apéndice" (en la ed. Gerhardt cit., vol. VII) al *De rerum originatione radicali* (trad. it. *Sull'origine radicale delle cose*, en *Saggi filosofici e lettere*, cit., pp. 85 ss.) [*Sobre la origination radical de las cosas*, trad. cit., en *Escritos filosóficos*, ed. cit., pp. 481-482].

esparcidas por el universo de los seres creados".¹⁸ La inmensa variedad de las cosas de la naturaleza, la infinidad de figuras y movimientos que cabe en cada momento suyo, si bien no son descriptibles en los términos de las verdades de razón (fundadas sobre la evidencia del principio de contradicción), lo son, sin embargo, sobre la base del principio de razón suficiente, como verdades contingentes o de hecho. Pero, por más que se remonte en la cadena de las cosas, no se encontrará jamás "la razón plena de por qué existe un mundo cualquiera, y hecho justamente de este modo".¹⁹ No sólo otros mundos son 'imaginables', no sólo es 'imaginable' su existencia, sino que es necesario también admitir que el actual podría no existir, ya que no existe *en sí* ninguna razón última para ello. La razón de lo existente (que no podría venir más que de lo existente) está por tanto colocada en una sustancia necesaria, o realidad metafísica, cuya esencia, a diferencia de lo que acontece para la multiplicidad de los entes, implica la existencia. Entonces ¿una vía tradicional de la contingencia de la criatura que lleva a la necesidad de la Causa? Pero en tal Principio no reencontramos en absoluto *solamente* la razón suficiente de *este* orden de las cosas, en su fuente tienen *realidad* las existencias de este mundo y *también los posibles*.²⁰ O mejor dicho: en ella existen las infinitas combinaciones de posibles y series posibles, entre las cuales existe *también* aquella que lleva a la existencia la máxima cantidad de esencia o de posibilidad (esto es, la más posible).²¹ Nuestra 'serie' no es por tanto definible como la única real, sino como la más posible. Ella queda comprendida en la dimensión de la posibilidad, o bien, por así decirlo, mantiene en lo posible sus propias raíces.

18. G. W. Leibniz, *Monadologia*, en *Saggi filosofici e lettere*, cit., p. 374.

19. G.W.Leibniz, *Sull'origine radicale delle cose*, cit., p. 77. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 472].

20. *Ibid.*, p. 81 ("et possibilia habeant realitatem").

21. *Ibid.*, pp. 78-79. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 473].

"Para explicar un poco más distintamente en qué modo desde las verdades eternas, o esenciales, o metafísicas, nacen verdades temporales, contingentes o físicas, debemos ante todo reconocer que, por el hecho de que existe algo antes que nada, en las cosas posibles, *o bien en la misma posibilidad o esencia*, hay una exigencia de existencia o, por así decir, una pretensión de existir: en una palabra, que la esencia tiende por sí misma a la existencia".²² Por tanto, todos los posibles pretenden *realmente* existir. Ellos no son imaginarios o ficticios, sino que "existen en una cierta, por así decir, región de las ideas, es decir, en Dios mismo".²³ En el interrogar al ente acerca de la propia razón suficiente encontramos, así, el lugar o la fuente de toda esencia o posibilidad, aún más: encontramos el modo en que todo posible se revela como tendencia o exigencia a existir. Si no todos los posibles pueden existir *aquí*, en este mundo, si del "conflicto" de los mismos debe emerger solamente la 'serie de cosas' que tiene la "mayor perfección, lo que quiere decir ninguna otra cosa más que 'cantidad de realidad'"²⁴, de esto no se deriva que los otros posibles sean meras ficciones o fantasmas irreales. Ellos principalmente continúan existiendo, en aquella fuente, como la "serie", por así decir, realizada, y continúan por ser en ella según los modos propios también de la serie puesta en acto: es decir, como impetus, conatus a la existencia efectual. Lo que define el orden de las cosas existentes define con esto también el de los posibles: "*por el hecho* de que existe algo y no más bien nada"²⁵, la esencia *en general* quiere ex-sistir, ser. La radical contingencia con la que es concebida la existencia actual

22. *Loc. cit.*, (cursiva nuestra), ("primum agnoscere debemus eo ipso, quod aliquid potius existit quam nihil, aliquam in rebus possibilibus seu in ipsa possibilitate vel essentia esse exigentiam existentiae"). [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 473].

23. *Ibid.*, p. 80 [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 476].

24. *Ibid.*, p. 86 ("quam plurimum realitatis actu praestatur").

25. *Ibid.*, p. 78 (cursiva nuestra). [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 472].

es *simultánea* a la necesidad de entender ontológicamente la dimensión de la esencia o posibilidad. Si este mundo no es, en última instancia, más que uno de los posibles (por más "perfectísimo" metafísicamente y también 'moralmente' que lo pueda entender nuestra mente finita), la dimensión de la posibilidad no se 'realizará' jamás en él perfectamente, no se agotará jamás en el existir actual. Ella *avanza* infinitamente con respecto a todo ente determinado: estaba antes de él y estará luego. Todo ente determinado, en tanto podría no existir, más bien, la totalidad de los entes que constituye este mundo, ya que podría existir *Nada*, permanecen abrazados por lo posible y concebible solo en el ámbito de su *potencia*: infinita exigencia de existencia, infinito pro-yecto de existir, de prevalecer sobre el no-ente.

Si la razón suficiente para que exista algo antes que nada debe encontrarse en un Ser necesario ("si se quiere denominar con una sola palabra, Dios")²⁶, en él no se encontrará solamente la razón de la existencia determinada de *este* algo, que es nuestro mundo, sino antes bien una universal *potencia existencial*. Razón suficiente de este mismo mundo, de esta misma "serie" de los posibles que ahora *nos acontece*, y de la que somos parte integrante con nuestra alma y nuestro cuerpo, es que la posibilidad exija la existencia, que una *inagotable* dimensión de la posibilidad, inagotable como aquel Ser necesario donde ella se encuentra, inagotablemente proyecte existir. Aquí está verdaderamente la sustancia misma que puede ser definida como posibilidad, substratum de la existencia es aquella posibilidad o esencia que se abre, mueve, *se arroja* a la existencia. Condición ontológica del existir no puede, en efecto, decirse del Ser necesario en cuanto tal, sino en tanto infinito universo de los posibles que quieren *ex-instituirse*. Todo posible tiende con *igual derecho* a la existencia, sobre la base del Ser necesario existencial. Ninguna consideración puede

26. *Ibid.*, p. 85. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 476].

sustraerse *al hecho* de este mundo particular, de su ser totalmente arriesgado entre el ámbito necesario de la infinitud de los posibles y el de la posibilidad de la Nada, es decir, de su ser totalmente contingente. La posibilidad deviene necesario predicado de la sustancia, más bien, condición en general de su predicabilidad y, por tanto, de su ser-para-nosotros. La sustancia no pone los posibles permaneciendo abstracta, separada, ella no subsistiría por nuestra representación (y por tanto no podría entenderse como razón suficiente) si no es en la dimensión de lo posible. La sustancia *ex-siste* solamente en tanto se representa como *totalidad de los posibles*. En ella todo posible es real, *es esencialmente*: “la posibilidad es principio de la esencia”.²⁷ El peso de la proposición no es modificado por el hecho de que el principio de la existencia de este mundo particular sea la ‘perfección’. El Autor no podría permanecer indiferente con respecto a qué serie de los posibles existenciar efectualmente. Él permanece perfectamente libre, pero es propio de Su libertad el estar determinada para lo más perfecto. Ahora, entonces, si a nivel ‘existencial’ puede realizarse, cada vez, sólo una serie de posibles, persiste a nivel ‘esencial’ que *todos* los posibles son igualmente *composibles* y *con similar derecho* (“*pari iure*”) manifiestan el propio conatus a existir. El primer nivel no decide con respecto al segundo, en el sentido en que no lo puede superar, sacar, eliminar. El universo de los composibles es real, si bien en forma diferente de la realidad de la existencia contingente. En Dios “tiene realidad no solamente la existencia que abraza el mundo, sino que también tienen realidad los posibles”.²⁸ Todos los posibles en tanto composibles *son* en Dios, aún si una sola serie es puesta como *Dasein*. Lo posible *es* siempre –no siempre *ex-siste*. Pero esto implica que lo posible se represente como el insuperable horizonte del existir, como la verdadera sustancia de la que

27. *Ibid.*, p. 80.

28. *Ibid.*, p. 81. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., p. 477].

la existencia es accidente, evento. Podría existir Nada en vez de *este* mundo, pero ¿cómo decir que *podría* existir nada en vez de lo posible?

Entonces, es cierto, en verdad, que la diferencia entre componible 'puro' y posible-existentificado (entre Kompossibilität y Möglichkeit, en el lenguaje hartmanniano) hace de lo posible, en Leibniz, un concepto "disyuntivo"²⁹ (y un esquema entre los dos niveles no se encuentra más que en el acto libre existentificante de la perfección divina); es cierto, en verdad, que lo posible no tiende en sí y por sí a la existencia, sino sólo relativamente a la potencia existentificante de la Causa (determinando, también aquí, una exigencia esquemática, entre la naturaleza propia de los compositibles y la de su 'fuente', que permanece insatisfecha); es totalmente verdadero, en suma, que el problema de la relación entre compositibles, posibles, posible-existentificado, remita, en Leibniz, a horizontes 'impropios', donde los motivos de la teodicea se confunden con otros de caracteres morales, pero la urgencia misma del problema signa el *viraje*: el posible no sólo es constitutivo de la Erkenntnismöglichkeit (deviniendo la adaequatio mentis et rei de órdenes simbólico-funcionales), sino que parece también constitución ontológica del ex-sistir, condición del ponerse a sí mismo del ente.³⁰ En su dimensión se combinan problemáticamente forma trascendental y sustancia ontológica, a priori formal y substratum. El orden radicalmente contingente del ente requiere una formalización simbólico-funcional, su misma radical contingencia se 'funda' en el universo de los compositibles, que ninguna realidad puede definitivamente sistematizar. El conatus que continuamente recorre tal universo inquieta, en consecuencia, al existir determinado, como si continuamente le recordase su propia absoluta contingencia, o, mejor dicho, el carácter in-

29. N. Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Berlin, 1938, p. 46.

30. Lo posible leibniziano no es "espectral" (*ibid.*, pp. 45 ss. y también pp. 174-176, 468-469).

trínsecamente *riesgoso* de su propio fundamento. El universo insedable de los posibles aparece, por esto, como condición trascendental de la comprensibilidad del ente *y al mismo tiempo* como el fundamento de su constitución ontológica.

Aquel ímpetu a la existencia que mueve toda la región de los posibles o de la esencia, aquel fundamento que se ha transformado en conatus, aquella esencia *sive* conatus, dejan huella de sí hasta dentro de la estructura misma de la experiencia. No sólo en Dios son infinitos los posibles, sino que también son infinitas en nosotros, en cada instante, las *percepciones*, de la cuales solamente algunas, por así decir, se existencian, se nos aparecen como realmente existentes. Así como solamente una serie de los posibles es puesta en el existir, siendo todas en acto en Dios, del mismo modo solamente de una serie de percepciones alcanzamos a tener conciencia, aun recibiendo en *actu*, en cada instante, una infinidad. "Existen *mil indicios* que nos hacen creer que hay en nosotros a cada instante una infinidad de percepciones, pero sin apercepción y sin reflexión: es decir *reales* mutaciones en el alma de las que no tenemos conciencia, ya que las impresiones relativas son, o muy pequeñas, o muy numerosas, o muy uniformes".³¹ El hábito incita a escuchar el complejo, el conjunto, distrae la atención del singular, del particular. La memoria se fija en el *efecto* que más elementos unidos producen. Nuestros órganos parecen casi 'naturalmente' dirigidos a privilegiar el 'todos juntos', la coincidencia o *confusión* de las diferencias. No obstante, en la medida en que en estado de latencia, o in statu nascenti, o como entre sueño y vigilia, se dan percepciones *mínimas*, puede ser descubierto el orden infinitesimal de la percepción 'normal'. Lo que aparece como perceptible

31. G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, en la ed. Gerhardt, cit., vol. V, trad. it. de E. Cecchi, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Bari, 1925, pp. 8-9 (cursiva nuestra). [trad. esp., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Introd. y trad. de J. Echeverría Ezponda, Madrid, Alianza, 1992].

se constituye sobre lo *imperceptible*, cada percepción compleja 'real' se constituye sobre la *posibilidad* (incluso si tal vez nunca fuera 'realizable') de las percepciones mínimas. Un tejido fibrilar totalmente resonante, como una trama densísima de cuerdas musicales, constituye el mundo de cada percepción.³² El lograr advertirlas una por una equivaldría a contemplar uno por uno todos los posibles in mente Dei. Pero como estos posibles *son*, así también *es* esta trama, y es su secreta armonía la que está como condición de cada percepción manifiesta. La posibilidad de la percepción mínima (jamás, en tanto tal, completamente aferrable) existe, por tanto, *en acto*, en la existencia misma de la percepción 'normal'.

"Con el fin de aclarar mejor esta materia de las pequeñas percepciones que no sabríamos distinguir del conjunto, me suelo servir del ejemplo del bramido o del rumor del mar que oímos estando en la ribera. Para percibir este rumor tal como se lo percibe, es necesario que se oigan las *partes* que forman su conjunto, es decir, el rumor *de cada ola* [...], que se reciba de algún modo una impresión del movimiento de esta ola, y que se tenga alguna percepción *de cada uno de estos rumores por más pequeños que sean*".³³ La percepción manifiesta, 'diurna', para existir no puede más que componerse de partes infinitamente subdivisibles. El infinito de estas partes está *en acto* en la percepción. Existe, por tanto, una dimensión de la percepción (más bien, justamente aquello que la constituye en cuanto tal) que escapa a todo criterio de existencia directa, inmediata,

32. ¡Extraordinaria visión de una estructura *ultra-cromática* del universo! No sólo sonidos infinitesimales, sino cada uno con su propio *timbre*, que se componen según órdenes no precedidos por ninguna Ley 'de naturaleza'. Esa misma visión, a través de la *Farbenlehre* goethiana, se volverá a encontrar en la *Klangfarbenmelodie* de la nueva música, problema por excelencia de Schönberg. Angelika Abel, en su fundamental *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden, 1982, no ha aclarado, sin embargo, estos 'origenes' leibnizianos de su tema.

33. G. W. Leibniz, *Novi saggi sull'intelletto umano*, cit., pp. 9-10 (cursiva nuestra). Se podría afirmar que la individualidad coincide, para Leibniz, con la idea de *diferencia extrema*.

que no es en tanto perceptible. La percepción manifiesta está inmersa en la infinitud de sus 'mínimos' constitutivos. Como si un inaudible *pianissimo* acompañase, *fundándola*, a la melodía audible. Y nosotros debemos dirigirnos, a-tender a este inaudible para llegar a concebir el sentido de tal melodía. Un germinar de posibles sonidos abraza el sonido 'real', un germinar seminal de mundos, el mundo 'existentificado'. Existe un *invisible* que se conecta inescindiblemente a aquello que llamamos visible, pero que está formado por la trama de los invisibles, como la percepción resulta de la trama de los imperceptibles. El rumor o bramido del mar no existe si no es por el inadvertible *pianissimo* de la ola singular, más aún, de los instantes singulares de la ola singular, cada uno de ellos dotado de una propia inalienable cualidad. La percepción aferrable viene de lo inobservable; cada sonido, de las infinitas cualidades que componen los infinitos silencios posibles.

La 'virtud' de estas percepciones es extraordinaria. Son ellas las que forman "aquellas impresiones que los cuerpos que nos circundan hacen sobre nosotros"³⁴, aquella 'aura' en la que está inmersa toda imagen, sensación, recuerdo. La idea de percepción mínima disuelve la apariencia de un mundo formado por discretos simples. Cada ente está en el *continuo* de estos mínimos. Cada elemento consta de una infinitud de elementos, es en sí infinitamente 'diverso'; estos elementos no están conectados entre sí de manera determinista o mecánica como los engranajes del reloj, sino como peces suspendidos en un estanque. El espacio no es más que el campo de sus recíprocas posiciones en continua transformación.³⁵

El razonamiento leibniziano no admite, en efecto, un resultado diferente: el acto de la percepción es infinitamente

34. *Ibid.*, p. 10.

35. H. Weyl, tratando el continuo como "werdende Wahlfolge" (en *Filosofia della matematica* y también en el fundamental *Das Continuum*, Berlin, 1932, trad. it. de A. B. Veit Riccioli, *Il continuo*, Napoli, 1977), cita explícitamente la concepción de Leibniz.

descomponible, no subsisten en él 'átomos' en sentido físico-material. El universo de la percepción es un continuo, un medio, en el que se dan entes (antes bien que nada). Él es concebido como un continuo espacio-temporal, *relativo* cada vez a la situación de la percepción determinada. El continuo, inadvertible-invisible sensiblemente, es condición de cada manifestación y representación: de él proviene la manifestación y en él continuamente termina. Él es el intermediario –el movimiento puro, la relación, el orden 'abstracto'– gracias al cual todas las cosas se sujetan, se pertenecen, *conspiran* (*simpnoia panta*, cita Leibniz de Hipócrates). Una trama de *variaciones mínimas* hace aquí demudar la existencia general de ente en ente y de percepción en percepción. Todas poseen una *quidditas* propia, sin embargo ninguna está absolutamente separada de la otra. La armonía o el orden de las cosas del universo manifiesto no podría concebirse si entre ente y ente se extendiese un espacio desierto y no, por el contrario, aquel *fluido continuo* (constituido por 'átomos' *inmateriales*) que resulta formado, finalmente, por *percepciones insensibles*, no por grupos de objetos, sino por diferentes formas de agregación, por diversas posibles conexiones, por diversos *ritmos*.

No se obtiene una visión clara de la doctrina leibniziana de la mónada si no es desde el punto de vista de esta idea de percepción mínima. Es indudable, en efecto, que en la *Monadología* se expresa una concepción de tipo 'fundamentalista' de la realidad. Las mónadas se representan como verdaderos átomos de la naturaleza, en el sentido propio de *elementos* simples y no descomponibles posteriormente.³⁶ Pero esta doctrina asume una muy otra *pregnancia*, si es interpretada a la luz de nuestras consideraciones precedentes: no sólo la mónada es elemento de este mundo constituido *sobre lo posible*, sino que ella misma es *haz perceptivo*, compuesto de infinitas percepciones mínimas, e inmerso en el universal resonar

36. A este aspecto del discurso leibniziano se limita también F. Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 346.

de lo imperceptible e invisible, que forma el medio, el intermediario, la *danza* en la que todos los entes son. Por medio de las *percepciones insensibles* Leibniz explica la armonía “de todas las mónadas o sustancias simples”, ya que ellas no podrían influenciarse por acción directa o por contacto inmediato. La mónada es átomo, en el sentido de no-compuesta de elementos materiales, pero en su unidad y simplicidad se encuentra una *pluralidad* ‘abstracta’ de afecciones y relaciones, o bien, de mínimas percepciones, por las cuales ella resuena con todas las otras y se transforma en su mismo interior de modo simultáneo a este mismo resonar. Justamente el hecho de que la mónada no tenga “ventanas” a través de las cuales puedan acontecer trasposiciones de partes, acrecentamientos, disminuciones o transformaciones de orden ‘material’, “a través de las cuales algo pueda entrar o salir”³⁷; justamente esta categórica exclusión de todo ‘tráfico’ material entre las mónadas, permite concebir las *cualidades* últimas constitutivas en términos absolutamente ‘abstractos’, podríamos decir, hipotético-deductivos, no fundados en ningún testimonio por parte de la intuición sensible (el mismo método hemos seguido para ‘imaginar’ las percepciones insensibles: ellas escapan por definición a todo experimento concebible de tipo físico). Incluso la mónada, como todo ser creado, está sujeta a la mutación, y esto es *continuo*. La sustancia simple, sin partes, individual, posee cualidades que la distinguen de cualquier otra, estas cualidades deben derivar de una causa *interna*, ya que totalmente otro sería el producto de factores exteriores y la sustancia ya no sería simple, sino más bien compuesta, es decir, la mónada es *fuelle* de la propia acción (“autómata incorpóreo”)³⁸, y ésta se manifiesta esencialmente como *percepción*, como *continuo* perceptivo (o bien: del estado confuso e indistinto de la percepción que se manifiesta en

37. G. W. Leibniz, *Monadología*, cit., pp. 369-370. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 7, p. 608].

38. *Ibid.*, p. 371, cursiva nuestra (“Automates incorporels”).

todo organismo, a la apercepción o conciencia, hasta el mismo conocimiento de las verdades necesarias y eternas, que es lo que “nos diferencia de los otros animales”³⁹). Todo el cosmos de las mónadas se compone de estas transformaciones interconectadas que provienen del flujo activo de percepciones mínimas, que cada una produce. Siendo la mónada el ‘fundamento’ último de la realidad, diremos entonces que tal fundamento no es sino el infinito continuo de esta actividad o de estas transformaciones. Como si entre las mónadas no tuviese lugar un transporte físicamente cuantificable de energía sino, a través del fluido activo de la percepción, un continuo intercambio de *informaciones*.

A través de este juego de influencias “ideales”⁴⁰ (de informaciones, hemos dicho) que acontece a través de aquella pluralidad en la unidad de la mónada, que es su actividad perceptiva (una infinita pluralidad *en acto* en ella), cada mónada se hace “espejo viviente”⁴¹ del universo. En tanto en la mónada no se reúne físicamente algo, sino solamente *percepciones-informaciones*, no existe límite a la *potencia* de cada mónada singular para contemplar el universo de las cosas creadas. Atiéndase a la expresión “espejo viviente”: con ella se subraya que la mónada no refleja pasivamente la red de influencias *ideales* en las que está inmersa, sino que llega a *querer* contemplarla activamente. La inmersión de la mónada en la red se configura como activa participación. No es posible concebir tal universo ‘fingiendo’ ausente la intervención activa de la percepción de la mónada: esta actividad perceptiva, en tanto tal, *in-forma* incesantemente las interconexiones, los órdenes

39. *Ibid.*, p. 373. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 29, p. 613].

40. *Ibid.*, p. 377. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 51, p. 617].

41. *Ibid.*, p. 378. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 56, p. 618]. La imagen del espejo es un topos leibniziano. El ars combinatoria está llamada a ordenar esta multiplicidad de puntos de vista o *miradas* que constituyen esencialmente el mismo universo. Para estos temas, y para toda la interpretación de Leibniz aquí sostenida, remito a M. Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, 1968.

que constituyen el universo, y no es nunca 'epocalizable'. La forma del universo es en cada instante relativa a esta actividad o a la forma de la percepción. Es inconcebible por esto espacio-tiempo absoluto de la cosa o del universo 'objetivo' en cuanto tal, e igualmente una única dirección de la transformación de las mónadas: si el tiempo es una medida de éstas, entonces deviene ahora una cualidad interna de la mónada singular. Pero cada mónada, percibiendo o apercibiendo, será "espejo viviente" *incluso de estos tiempos*, contemplará la simultaneidad de tiempos diversos en el universo en el que participa. Su presente es en cada instante "pleno del porvenir y cargado del pasado"⁴², retornan a propósito de esto las palabras ya citadas: "en el espacio-tiempo, todo aquello que para cada uno de nosotros constituye el pasado, el presente y el futuro, está dado en bloque [...] Cada observador con el pasar de su tiempo descubre, por así decir, nuevas porciones del espacio-tiempo, que se le aparecen como aspectos sucesivos del mundo material, a pesar de que el conjunto de los eventos que constituyen el espacio-tiempo ya existiese antes de ser conocido"⁴³, palabras que encuentran este perfecto equivalente en la *Monadología*: "Y como una misma ciudad mirada desde diversos lados parece siempre diferente [...], así, para el número infinito de las sustancias simples, existen tantos varios universos, que sin embargo no son sino las perspectivas de un solo universo, considerado desde los diversos puntos de vista de cada una de las mónadas".⁴⁴

La naturaleza de la mónada es *representativa* ("rapresentative")⁴⁵: al reflejar el propio principio interno se hace espejo

42. G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 10.

43. F. Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 216.

44. G. W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 378 ("il y a comme autant de différents univers", literalmente: "existen igualmente otros universos diferentes"). [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 57, p. 618].

45. Era ésta, también para Hegel, la parte más interesante de la filosofía leibniziana: "Esta idealidad concierne igualmente a lo material, que es

de todo el universo. Ella se representa (todavía confusamente, como ha enseñado la teoría de las percepciones mínimas) los particulares de todo el universo no 'saliendo' de sí o haciendo 'entrar' en sí, sino reflejándose a *Sí misma*. Es en el propio *Sí mismo* que la mónada contempla el universo todo. Ella no sufre, entonces, de alguna limitación en lo que concierne al objeto, sino sólo en lo que respecta al conocimiento, o al grado de distinción del conocimiento del objeto. En el microcosmos de la mónada el universo se representa en su real infinitud: sólo la claridad de esta representación está limitada. Ontológicamente, la correspondencia de microcosmos y macrocosmos es perfecta, pero esta correspondencia en su trama infinitesimal no puede ser contemplada con absoluta precisión por una mónada finita. La mónada no llega a "*leer* en sí misma sino aquello que es representado distintamente, y no puede desenvolver de golpe todos sus pliegues, porque van hasta el infinito".⁴⁶ Los "pliegues" de la mónada van hasta el infinito: infinito *en acto* de la mónada que 'representa' todo el universo. Éste es comprendido intencionalmente, la mónada 'representa' percibiendo: los infinitos 'pliegues' de su percepción corresponden a las infinitas sustancias individuales que componen el universo. Si uno pudiese leerlas en su estructura infinitesimal vería en ellas distintamente el universo entero en la totalidad de sus dimensiones, por tanto no sólo en su dimensión espacial, sino, justamente, como continuo espacio-temporal. Este Uno recogería en la mónada, en el microcosmos de la mónada "lo que acontece aquí y allá, e incluso lo que ha acontecido y lo que acontecerá".

también una pluralidad de mónadas, por lo tanto el de Leibniz es un sistema intelectual, según el cual cada cosa material es representativa, perceptiva" (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, trad. it. de E. Codignola y G. Sanna, *Lezioni sulla storia della filosofia*, vol. III, tomo II, Firenze, 1964, pp. 191-192).

46. G. W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 379, cursiva nuestra ("elle ne saurait développer tout d'un coup ses replis, car ils vont à l'infini"). [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 61, pp. 619-620].

Cada mónada está regulada por el mismo orden que regula el universo, pero sólo "un ojo oculto como el de Dios"⁴⁷ podría leer esta correspondencia en su constitución fibrilar. Exactamente como el universo macrocósmico es un infinito *en acto* de mónadas absolutamente diferentes las unas de las otras, así cada mónada es un universo microcósmico, un infinito en acto de percepciones mínimas, que pueden componerse de modo variado o confundirse en la apercepción de entes complejos. Sería imposible que cada una de las porciones de materia expresase el universo sin tal correspondencia entre dos infinitos en acto, el del universo de las mónadas y el del universo que la mónada es intrínsecamente.

Si basamos este punto de la *Monadología* en el recorrido completo hasta aquí bosquejado, desde la idea de posible como esencia o sustancia a la de percepción mínima, y a la de mónada como sustancia 'representativa' incorpórea, entonces todo rasgo de vago 'organicismo' desaparece del texto leibniziano. Las proposiciones siguientes son remitidas al ámbito propio de la investigación filosófica y matemática, y solamente así resulta comprensible su 'heroico furor'. La relación entre posibilidad y existencia se había desarrollado en el sentido de reencontrar en la constitución misma de la experiencia la dimensión de lo posible; la percepción, de aparente, plena presencia formada por momentos discretos, aparece como *presencia-ausencia*, un continuo de imperceptibles ('ausentes') instantes, nunca exhaustivamente aferrables en su estructura última. Esta constitución de la percepción está como fundamento de la sustancia individual y corresponde, al mismo tiempo, a la estructura del universo que comprende a todas las sustancias. Lo que importa poner de relieve es la *construcción* gnoseológica y ontológica de la doctrina leibniziana, sustrayéndola a alegorismos demasiado inmediatos, como fácilmente ocurre si se extrapolan de la *Monadología* las

47. G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 11.

proposiciones sobre la universal *sympatía* de lo viviente. Con esta advertencia debemos, por el contrario, captar en ellas las coherentes conclusiones de aquella 'lógica de lo posible' que se ha intentado hasta aquí seguir: infinita es la potencia 'representativa' de la mónada, la *vida* de su percepción no conoce término último, no alcanza un reposo, un sosiego no desarrollable posteriormente, un *estado*. Toda mínima parte de materia pulula de "pliegues" internos, representativos de la infinitud de las sustancias individuales. "Cada fragmento de materia" es imaginable como un jardín rico en plantas, un estanque lleno de peces, "pero cada rama de una planta, cada miembro de un animal, cada gota de sus humores es todavía un similar jardín, un similar estanque"; aún más: el aire, la tierra, el agua interpuestos entre ente determinado y ente determinado son también ellos actualmente e infinitamente subdivisibles, y cada uno de sus fragmentos contendrá plantas y peces. Los miembros de cualquier viviente pululan de otros vivientes, y nada existe de "no cultivado, estéril, muerto, en el universo".⁴⁸ La imagen tiene un significado preciso: ella indica la *maravilla* (el extraordinario, auténtico 'barroco' de la página es evidente) de este *artificio*, por el cual cada sustancia individual, si bien dotada de una inalienable quidditas, si bien tan centrada en sí misma como para no admitir ningún comercio o tráfico material con lo externo a sí, representa todo el universo, y lo representa en forma tan menuda como para lograr ser imperceptible para nosotros. Cada percepción es un haz de imperceptibles, cada fragmento de (aparente) materia un conjunto de informaciones 'ideales', cada (aparente) presencia plena, separada del resto, un flujo, un continuo, un solo viviente. En tal "río", como nunca existe generación totalmente nueva, nunca habrá, en rigor, muerte perfecta. La idea de una absoluta determinación de los entes

48. G. W. Leibniz, *Monadología*, cit., p. 380 ("rien d'inculte, de stérile, de mort dans l'univers" y continúa "point de chaos, point de confusions qu'en apparence"). [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 69, p. 621].

permite establecer el origen y fin de los mismos, pero ahora no sólo cada ente es actualmente subdivisible en infinitas partes, sino que tales partes son fibras vivientes, vivientes representaciones del universo, por las cuales aquel singular contiene en sí al universo entero, en todas sus 'maravillas'. Querer establecer su origen y muerte de modo perfecto, sería como querer establecer inicio y fin del universo todo. El ente está en perenne germinación, en continuo statu nascenti. Los diferentes entes aparecen como mutaciones de un único organismo, lo que se nos aparece aquí-y-ahora separado, discreto, discontinuo, podría aparecer, a una mirada no obligada al complejo tridimensional, a un ojo capaz de percepciones infinitesimales, proyecciones de un único organismo, fibra de un único universo. Nunca aferramos, por así decir, el sonido del ente en su inicio, comenzamos siempre por escuchar una música ya iniciada, venimos a *encontrarnos* en la armonía de los entes: así, aun cuando parezca que ella cesa, es nuestra percepción finita la que, en realidad, cesa de poder escucharla. Lo que llamamos muerte no es en realidad otra cosa que una 'misericordia' de la escucha, un límite de la percepción, un desvanecerse de la atención. Lo que llamamos origen y nacimiento no es en realidad otra cosa que el despertarse de la escucha o el rehacerse de la percepción de modo distinto para nosotros. Pero si lográsemos ver en la simple gota "un mundo de criaturas, de vivientes, de animales, de entelequias, de almas", estos términos -muerte y nacimiento, origen y fin- cesarían de tener para nosotros un significado.

Si en cada fragmento del universo pudiéramos ver los gérmenes del todo, si lográramos tornar tan *lúcida* la potencia representativa de la mónada, que es nuestra alma, como para hacer que ella refleje con perfecta distinción aquello de lo que ahora no es más que espejo confuso, entonces veríamos que todo es conspirante, que cada dimensión de espacio y de tiempo se contiene, que cada ente *es* en todas partes y

en todo momento. Needham comenta de este modo la ‘mágica’ página del jardín y del estanque: “nosotros percibimos que la especulación budista es vista aquí a través de una lente neoconfuciana, y que sin embargo ella se enlaza (mirabile dictu) con las verificaciones experimentales efectuadas mediante el microscopio por Leeuwenhoek y Swammerdam, verificaciones que Leibniz conocía bien y a las que se refería con admiración”.⁴⁹ Otros autores (ya sea en el campo físico o matemático) han subrayado la extraordinaria actualidad del anti-determinismo leibniziano junto a las resonancias que presenta de tradiciones culturales extra-europeas.⁵⁰ Plástica y ‘espermática’ es la naturaleza leibniziana⁵¹, sus ‘leyes’ más que al mecanismo de la nueva ciencia parecen afines al *li*, “reglas naturales del Cielo”, orden inmanente que no conoce normas fijas, que no sigue medidas definidas y absolutamente predeterminables: “no existen leyes fijas y no existe un fin ya sea por los miles de cambios como por las innumerables transformaciones”.⁵² En el cuadro del pensamiento leibniziano, se podría decir: el horizonte de las percepciones posibles de la mónada es infinito (*en acto*), las predeterminaciones de las mutaciones que ellas producen, la previsión, sobre la base de ‘leyes de naturaleza’, de la variedad de las formas en las que pueden combinarse, es a priori irrealizable. El ente danza en el *li* universal como figura libre: esta imagen taoísta parece de algún modo comparecer también en aquellas proposiciones que concluyen la *Monadología*, cuando Leibniz habla de la Ciudad de Dios como de la *actual* armonía de las cosas, divina

49. J. Needham, *Scienza e civiltà in Cina*, vol. II, cit., p. 600.

50. Basta pensar en los ya citados Cassirer y Weyl, para el primer aspecto, y en Capra, para el segundo.

51. También Needham remite, con este fin, al platonismo de la Escuela de Cambridge, para lo cual cfr. E. Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, trad. it. de R. Salvini, *La rinascenza platonica in Inghilterra e la Scuola di Cambridge*, Firenze, 1968, pp. 135 ss.

52. J. Needham, *op. cit.*, p. 678 (cita de una oda china del siglo II a.C.).

ciudad de los espíritus, donde el ente es conducido a la gracia "por las mismas vías de la naturaleza".

Pero el dios leibniziano, el ser necesario, el Ser 'existen-tificante': ¿puede ser pensado todavía en analogía con el Tao? Solamente excluyendo su aspecto *causativo*, por el cual Él es *razón última* de las cosas. Pero la armonía leibniziana se gobierna por tal razón. Las mónadas son "fulguraciones continuas"⁵³ de la Unidad o Sustancia simple *originaria*, y es gracias a esta 'patria' común que ellas pueden compararse e influenciarse recíprocamente (lo que no podrían lograr por su intrínseca disposición natural, siendo ellas simples, no compuestas y sin 'ventanas'). Que luego este mundo o esta serie de posibles exista, deriva de esa Causa, de su omnisciencia capaz de hacer ex-sistir la máxima cantidad de esencia posible. Este elemento de elección, de decisión, es ineliminable del cuadro del pensamiento leibniziano. Él lo afirma explícitamente: "Dios no es algo metafísico, imaginario, incapaz de pensamiento, voluntad, acción, como algunos lo hacen ser, como vendría a ser cuando se dice que Dios es la naturaleza, el sino, la fortuna, la necesidad, el mundo, sino que Dios es una cierta sustancia, persona, mente".⁵⁴ La armonía leibniziana tiene un Soberano que la gobierna, "sapiéntísimo y potentísimo", "Arquitecto". La máquina del universo reconoce y rinde alabanzas a su Autor. Es cierto, es fundamental comprender que este Autor no opera a través de Leyes mecánico-deterministas (si así fuese, por otra parte, Él se transformaría en Deus otiosus, en Necesidad o Fortuna), sino que aquella sinfonía de sustancias individuales, ente-lequias, es puesta en acto por un *Quien* soberano, monarca. Su ciudad no es, en verdad, un *estado* omnideterminado y omniprevisible, prisionero del propio mismo ser-estado sino, más bien, justamente,

53. G. W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 376. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 47, p. 616].

54. G. W. Leibniz, *Elementa philosophiae arcanae* (1675-1676), publicado en I. Jagodinsky, *Leibnitiana*, Kasan, 1913, trad. it. en *Saggi filosofici e lettere*, cit., p. 37.

una espiritual *simpatía*, compuesta de variaciones, mutaciones, percepciones mínimas, un resonar de cuerdas diversísimas; pero aun este acuerdo no se daría sin un Arquitecto que es mente, *persona*, y del cual cada viviente no es más que pálida imagen. La armonía universal se actualiza mediante el orden de este Soberano, los entes cooperan íntimamente con este orden, pero no lo realizan por fuerza intrínseca solamente. Esta perspectiva termina por ser completamente diferente de la taoísta: en ella, y no en Leibniz, “no se ve al Cielo impartir órdenes a las cuatro estaciones”, el transformarse de los elementos y su recíproco influenciarse no tienen “quien los regule o gobierne”, la creación de las cosas “no tiene un Señor: cada cosa da origen a sí misma. Cada cosa se genera a sí misma, y no es originada por otro”.⁵⁵ Que los entes de la *Monadología* sean ciudadanos más que súbditos no excluye la presencia y función del Ser necesario y ‘existentificante’ sino que, más bien, la torna aún más significativa y potente: Él gobierna y es obedecido por fuerza de su justicia y perfección, Auctoritas exenta de todo elemento de violencia. Esto hace aún más *fundado* su régimen, y es por su acción que cada cosa llega a cumplimiento, es decir, que la sustancia singular se reconoce en la comunión de los espíritus.

La idea de un universo como red compuesta de fibras infinitas, inervada por una trama de relaciones imperceptiblemente *próximas* la una a la otra, *por nadie* tejida, universal modelo sin Creador y sin Legislador personal o Mente que lo regule, pero organismo que opera según un orden propio, por nadie impartido: esta idea es tal vez ‘imaginable’ a partir de Leibniz, ‘dis-locando’ a Leibniz, pero no *en* él. El universo como danza de puras relaciones, movimientos, energías, cuyos hilos son continuamente desenredados y constantemente reunidos según series, ritmos, números, y que esto acontezca sin ningún *Quien* que sea su artífice, sin Arquitecto cósmico,

55. Citado del *Chuang Tzu*, en J. Needham, *op. cit.*, p. 682.

sino espontáneamente, o mejor dicho: por *necesidad interior* de cada sustancia singular, este universo leibniziano *sin Ser* necesario o Causa primera es tal vez imaginado en la *imaginatio* físico-matemática contemporánea, y ciertamente lo es en el espacio figural de Paul Klee.

En el universo, lo visible-perceptible, aquello que se da 'hápticamente', es la verdadera 'excepción', el caso aislado. La infinidad de las cosas visibles es la momentánea encrespadura de lo Invisible e Imperceptible, nada más que un punto en el que éste se concentra, como para tornarse, por un instante, manifiesto. El arte intenta tornar visible este instante, más bien, deja que este instante se dé, abre a él. El arte produce en el sentido más propio: manifiesta la necesidad interior *de la obra* (y no, a través de la obra, la de un sujeto 'artista'). De manera más específica en Klee, el arte 'torna visible'⁵⁶ aquello que lo visible es esencialmente: un momento, un 'caso' de lo Invisible e Imperceptible, abrazado y constituido por la 'universalidad' que solamente a ellos compete. La reproducción del mundo visible-perceptible en tanto tal, lejos de tornar visible, oculta precisamente aquella dimensión que se trata de producir. La aparente plena visibilidad del arte que podríamos definir como 'asociativa'⁵⁷ (en el sentido en que es su intención asociar a las propias construcciones significados empíricos, psicológicos, sentimentales, o ideológicos, como fuere, exteriores a la necesidad interior de la construcción misma), hace *invisible*, en el sentido de condenar a la pura, inmediata inexistencia, la percepción mínima leibniziana, el *to mikrón*, la trama relacional que constituye cada figura y que permanece irreductible a sus elementos materiales. La célebre 'máxima' de Klee combina, por tanto, estas dos pers-

56. Se trata de la nota 'compás' inicial de *La confessione creatrice* (1920) ahora en P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Milano, 1959, p. 76.

57. Como diría Florenskij para definir al arte, que no torna a lo visible, sino que repite lo visible.

pectivas: por un lado, su 'hacer visible' está referido a lo *invisible* de aquel juego que el arte juega "con las cosas últimas"⁵⁸, –relaciones, danza, trama, "risa cobbola"⁵⁹–, por el otro, ella indica el ser-*obra* de aquel Invisible, su constituirse o poder constituirse como *obra*. En la obra, lo Invisible *se* imagina, se da como imagen. La obra *re-vela* la constitución infinitésima de la experiencia, de la percepción, el eco interminable que cada palabra posee y que cada sonido singular produce. De este modo, ella no repite lo visible sino, justamente, 'torna visible', o más bien, pro-duce lo In-visible re-velándolo.

Un sutil, inextricable laberinto parece, sin embargo, esta combinación. Aprendiendo a "excavar en profundidad, a poner al desnudo", a *analizar* la cosa, remontando a la "prehistoria de lo visible"⁶⁰, hemos multiplicado el significado que la cosa asumía en la experiencia "racional" normal⁶¹, pero no ha sido negada tal experiencia ni la percepción compleja en la que ella se funda. La *forma* de la intuición abstracta de los órdenes relacionales, puros de toda conmixtión asociativa determinada, interactúa continuamente con la complejidad de lo visible y perceptible. Esta combinación –nunca resoluble de manera estática– da vida a la figura, a la *Gestalt*, a la imagen: la construcción a la que Klee se refiere mantiene, por un lado, el puro ritmo o Número de lo invisible, así como, por el otro, el inagotable poder asociativo que cualquier figura visible, en tanto visible, detenta. Si lo visible no es más que momento de la infinidad de lo Invisible, esta infinidad se podrá intuir *como obra* solamente en el ámbito de lo visible, pero en este ámbito serán inevitables (más bien: fuente de mayor ri-

58. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 80.

59. *Loc. cit.* ["Cobbola" es un término que remite a la antigua lírica provenzal: la "cobbola" es una composición breve, constituida por una sola estrofa, y destinada a ser musicalizada. El trovador Cerverí de Girona ha sido, entre otros, compositor de este tipo de piezas. N. de la T.].

60. *Ibid.*, p. 69.

61. *Ibid.*, p. 79.

queza y complejidad, de más amplias posibilidades de investigación y orden) la figura, la imagen, y por tanto, *también* el momento asociativo. Éste ya no es más intencionalmente buscado en cuanto tal, pero pertenece a la necesidad de la obra, ya que en ella, percepción mínima y representación compleja, forma abstracta del movimiento e imagen determinada, energía pura, inconsumable, y criatura, se dan como *sínolo*. La dimensión asociativa no es más que una de las infinitas posibles 'verdades' de la obra. Esta línea leibniziana del pensamiento (pictórico) de Klee conduce a la exclusión de la forma abstracta 'sola', al advertirla como formalismo o escolástica imitación de lo 'exacto' científico.⁶² El "gran quehacer", como Klee lo llama, en torno a cruces y cuadrados, le parece cristalización geométrica, idolatría de la forma *finita*, que impide aquel conatus a la "prehistoria de lo visible", aquel a-tender "las cosas a la raíz", que es para Klee la *idea* de obra. Sabemos ahora que la diferencia no puede ser explicada en estos términos, y sin embargo es cierto, con respecto a las otras grandes experiencias de la abstracción, que en Klee el problema de la forma infinita se configura específicamente como composición entre órdenes del movimiento, de la potencia en sí, y producto, criatura, *figura*, más aún: como problema de la figura misma en tanto *sínolo* entre los infinitos trayectos de la génesis y los infinitos mundos posibles, como problema del extraordinario 'azar' de la figura que, por el milagro de un instante, parece detener la infinita potencia de la génesis, y es, por el contrario, momento de su manifestación. Sabemos de aquella infinita potencia *solamente gracias* a tales fugaces 'milagros', apariciones: en su instantaneidad, en su tan breve *fiesta*, ellos se ramifican "a lo largo de amplias corrientes"⁶³,

62. Para esta parte, cfr. R. De Monticelli, *Dottrine dell'intelligenza*, cit., pp. 167-172.

63. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 80. Esta *Gestalt* se opone a cualquier estructura simétrica de simple equilibrio, cfr. el escrito titulado *Norma e anormalità*, en *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, Milano, 1970, p. 381.

("aforísticas ramificaciones"), y pueden por esto dar lugar a involuntarias asociaciones, memorias, intenciones. La misma posibilidad del 'equivoco' participa en la polifonía de este mundo. Pretender una Lengua perfectamente 'saneada' equivaldría a querer la forma *finita*. La construcción necesaria íntimamente, para Klee, se dona, en cambio, a la *sorpresa* de sus 'interpretaciones', de sus posibles *Entstellungen*, su recorrido dura hasta este punto. Ella no tiene "lecciones", si no es en los "días de fiesta [...] bajo los árboles, entre las bestias, en la orilla de los ríos, en las montañas, en medio del mar".⁶⁴

La historia de lo visible puede entonces tornarse, pero en un gesto que *no* es de adiós, hacia una prehistoria, a sus recorridos o a las vías de su génesis. Vías múltiples, laberintos que resulta arduo 'ordenar', en perenne movimiento y transformación: no objetos definidos, sino energías, potencias, esperas germinantes. Es solamente en el volverse a ésta su prehistoria que lo visible se reconoce criatura, ya que solamente en este gesto se descubre como un azar entre infinitos posibles. *Figura* significa el instante del azar finalmente colocado en las móviles vías de la creación, el azar en su génesis abrazado por la infinitud de lo posible. El artista "contempla las cosas, que la naturaleza le pone ya formadas bajo la mirada, con ojo penetrante"⁶⁵, en el lugar de una imagen definida, que se pretendería la única imagen real, él remonta a los caminos de la creación, al laberinto de la génesis. Vías interminables, por eso: en el remontarse al 'ayer' la obra vale igualmente como una infinita prolongación al 'mañana'. El mismo movimiento que recuerda los trayectos de la creación confiere duración a la génesis. En la obra, las dimensiones separadas del tiempo se dan simultáneamente: el presente no es más que su génesis, y el movimiento creativo que ha producido el presente no es sino aquel mismo que le confiere duración, que lo produce

64. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 70.

65. *Ibid.*, p. 92.

en el 'futuro'. El movimiento que 'retrasa' es el mismo que 'avanza', y viceversa: meta-y-origen, pero en lo íntimo de la natura naturans, donde ningún Inicio y ningún Término son absolutamente determinables. El ojo penetra el fenómeno presente (lo que actualmente se manifiesta) hasta esta figura de la simultaneidad de las dimensiones del tiempo, hasta que emerge el fenómeno en la corriente de su génesis-duración, en el ritmo de su pasado-futuro.⁶⁶

El inicio se recrea continuamente, *es* repetición. 'En el inicio' no encontramos más que el ponerse-en-movimiento de la energía, lo que 'niega' todo Inicio. A cada instante del recorrido, de las "móviles vías de la creación", se abren infinitas bifurcaciones, y cada una, a su vez, conduce a otras encrucijadas. Este trayecto es abrazado por estos posibles, y resuena en ellos. La figura no 'realiza' lo posible, sino que está comprendida en éste y lo 'imagina': ella misma no es más que un posible. Las diversas líneas del universo (cuyo origen común es rigurosamente inexpresable) aparecen, a lo largo de todas las direcciones del espacio, en resonancias diversas, conforme a las cuales, o al conjunto de las cuales, cada vez, se quiere seguir y 'medir', o *cómo* se quiere medir. El ojo penetrante descubre que "no es éste el único mundo posible",⁶⁷ pero esto no significa que este mundo-fenómeno sea ilusión o mera apariencia, sino más bien, positivamente, que también él es *un* posible, ex-siste *en la* dimensión de lo posible, y ya no suprimiéndola. Una 'natural' simpatía deberá, entonces, entrelazarse entre *este* posible y los otros infinitos que lo abrazan, entre *este* trayecto de la creación y las innumerables otras vías posibles, que nuestra mente finita no sabe imaginar *al unísono*, más aún: entre este recorrido, como él se da, y este mismo recorrido como *podría* darse, si lo viésemos de manera

66. Sobre las nociones de simultaneidad y complementariedad en Klee, sus ascendencias goethianas, los desarrollos de éstas en la nueva música, se pueden encontrar páginas fundamentales en A. Abel, *op. cit.*, pp. 118 ss.

67. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 92.

diferente, si lo 'midiéramos' según órdenes diversos o le aplicásemos un diferente 'índice'. Identidad perfecta y absoluta distancia entre el *Don Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard del relato de Borges.

Como en Leibniz, también en Klee la profundización del fenómeno hasta su radical 'intimidad', de la cosa hasta su propio, que es energía generante, potencia *in-formativa*, es decir, capacidad, de percibir-ser-percibida, nomina, al fin, la sustancia o esencia *como posibilidad*. Aquello que torna en verdad cosa, *res*⁶⁸, el fenómeno, aquello que la representa como fuerza *monádica*, no la encierra en sí, absolutizándola estáticamente, sino que la define como posibilidad, resonante en la dimensión de lo posible. Cuando más se profundice la íntima, radical necesidad, más se la abre a esta dimensión, inagotable, que jamás 'cede', de lo posible. Pero, en Klee, esta simpatía entre los posibles, de los que *esta* figura es solamente una 'línea', no conoce sentidos privilegiados, no es ordenable jerárquicamente sobre un fundamento onto-teológico, sobre la base de una armonía preestablecida. En la misma génesis de esta obra *acontece* su orden. Que este mundo sea el más rico de esencias, nadie puede pretender afirmarlo. La obra lo muestra como podría también ser, lo 'deforma' para mostrar su radical contingencia, y así mostrar, al mismo tiempo, la no-contingencia de lo posible. La cosa está puesta simultáneamente en el interior de diferentes vías o recorridos, continuada sobre líneas paralelas o intersecantes, sobre las infinitas líneas —si bien nunca 'imaginables' todas juntas— de un universo en el que resuena. La idea de *polifonía*, en Klee, expresa esta simultaneidad de posibles líneas del universo que se entrecruzan en la figura.⁶⁹ Una secuencia de olas avanza desde la figura a lo largo de las posibles direcciones del espacio, colmando su vacío de ritmos y medidas, mientras

68. M. Heidegger, *Das Ding* (1950), *La cosa*, en *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, 1976.

69. Cfr. P. Cherchi, *Klee teorico*, Bari, 1978, pp. 205 ss.

un movimiento opuesto y complementario la equilibra, un movimiento que incansablemente produce, desde la energía omni-difusa, el existir determinado. En la estructura polifónica, la figura determinada, distendiéndose, multiplicándose profundizándose, colma el espacio que, de distancia inmóvil se transforma en un pulular de variaciones infinitesimales, percepciones mínimas, invisibles intervalos, y este espacio, concentrándose de vuelta en vuelta, genera las figuras. Posibilidad y figura son, por esto, *la misma génesis* o el mismo movimiento, diversamente 'medido'.

"Toda energía exige un complemento"⁷⁰, todo movimiento un simultáneo contra-movimiento. Es necesario alcanzar en la pintura aquello que se ha realizado "en la pregnante sonoridad de la polifonía": "este fenómeno de simultánea pluridimensionalidad"⁷¹, y liberar su lenguaje de las deficiencias implícitas en la "palabra hablada", cuya temporalidad parece inexorablemente conectada a un sentido entrópico. Los ritmos —de línea, color, superficie— deben compenetrarse polifónicamente. "La contemporaneidad de más temas autónomos no puede darse solamente en la música, así como acontece con todas las cosas típicas, las que no tienen valor en un solo lugar, sino que más bien por todas partes y donde fuere echan raíces"⁷². En la polifonía el ritmo está dado por las sucesivas variaciones de cantidad y cualidad de energía, que continuamente re-determinan el movimiento de la línea considerada y, por tanto, sus relaciones con todas las otras. Siempre esta estructura tiende a hacerse más compleja, a 'sintetizar' más funciones, a activar más puntos de colisiones entre ellas. Los ejemplos de esta polifonía dinámica tienden a coincidir con el Catálogo mismo de Klee. La figura es *plena* cuando compenetra en sí "fuerza extrema y natura-

70. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 79.

71. *Ibid.*, p. 86. Cfr., para todo este problema, A. Kagan, *Paul Klee. Art and Music*, London, 1983.

72. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 296.

leza interna", el laberinto de su génesis con el de sus posibles no-nacidos, cuando en ella se perciben "nuevas posibilidades que trascienden el ámbito estático".⁷³ La figura misma aparece como simultaneidad pluridimensional, contemporaneidad de diversos tiempos autónomos, composición de múltiples voces. Todavía Leibniz: así como ella es, *sustancialmente*, un posible comprendido en el universo de los posibles, ella es en sí infinidad de fibras, de líneas imperceptibles, de posibles, justamente.⁷⁴ En la figura no se expresa un "movimiento simple", "banal". La temporalidad unívocamente determinada no se impone sobre esta figura. Incluso la misma flecha del tiempo (que a menudo aparece en Klee) *acontece* en el universo insuperable de lo posible. Cada línea de la estructura polifónica tiene su propio tiempo, ella satisface la exigencia de la superación de la Ley entrópica. Aquí "ayer y mañana parecen contemporáneos"⁷⁵, el movimiento que hace avanzar es el mismo que reconduce hacia atrás, cada desarrollo es también recuerdo, cada invención, memoria, como "la imagen reflejada en las ventanillas de un tren en marcha". Tampoco un movimiento tiene aquí propiamente inicio o término: "aquellas que nosotros llamamos generaciones, son desarrollos y acrecentamientos del mismo modo que las así llamadas muertes son involuciones o disminuciones".⁷⁶ Un movimiento ha atravesado ya infinitos otros órdenes, cuando el de nuestro *re-cuadro* lo muestra, e infinitos otros atravesará. Pero el presen-

73. *Ibid.*, p. 383.

74. "Por esto en música un cuarto de tono o la escala 'cromática' de semitonos estaría más próxima a las diferencias naturales en la altura del sonido que las escalas, sobre todo las artificiales mayor y menor" (P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, cit., p. 377). Es a pasajes como éste que Abel ha recurrido para su reconstrucción de la *Klangfarbenmelodie* del arte contemporáneo. Cfr. También V. Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, 1983, pp. 67-112.

75. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, cit., p. 519.

76. G. W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 381. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 73, p. 622].

te de la obra, precisamente en su polifónica estructura puede resonar: en la complejidad plural de los tiempos que lo constituyen él muestra, más bien, *espeja*, también aquellos otros órdenes posibles. En la medida en que la obra polifónica es "tantos variados universos" simultáneamente armonizados, ella *puede* también "reflejar" la infinitud de lo posible, no en forma finita, cerrada, sino en imágenes, simbólicamente. Sólo por la intuición sensible inmediata, "estasis y movimiento, igualdad y desigualdad, paralelismo y convergencia de líneas, deben aparecer como antítesis". El abismo de la simple antítesis puede y debe ser superado por el "pensamiento".⁷⁷ Totalmente análogo al leibniziano, también el 'pensamiento' de Klee desarrolla-construye, según aquel principio de continuidad que ya hemos analizado, un elemento desde otro: la regla de la estasis se transforma en un caso específico de la regla del movimiento.

Una 'serie', en particular, de la obra de Klee corresponde, casi literalmente, a la idea leibniziana. Es la 'serie' de la ciudad, en sus correspondencias entre planimetría y alzado, perfil y perspectiva, en el sobreponerse de sus ritmos, imagen de la abolición del tiempo único lineal, idea de la *estratificación* de tiempos diversos. La ciudad parece lugar de elección (como suena el título de una tinta china y acuarela del '27) de lo simultáneo, de lo dinámico polifónico, de la repetición no rígidamente simétrica, de lo abstracto no entendido de manera formalista. Así también Leibniz, para representar la conexión de mutuas informaciones-reflexiones que subsiste entre las infinitas mónadas, había hablado de la ciudad en la *Monadología*. Aferrar este múltiple en una sola palabra no es dado: en *ordenarlo polifónicamente* consiste, por el contrario, la obra. Este orden contradice la idea de una Ley omnivinculante. Ni deriva de tal Ley, como una suerte de su 'demostración', ni la produce. La combinación de diversos

77. E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. II, pp. 186-187.

tiempos o líneas, posibles en su esencia, es ella misma un posible. Ninguna Ley a priori regula la obra (la génesis que ella es). Si se tratase de una forma abstracta, estática, entonces se podría entenderla como deducción de axiomas-teorías, pero ya que ella es Gestalt, más bien, *Gestaltung* –producto con su génesis, figura *junto* a su mismo transformarse– el orden se genera de modo inmanente al movimiento mismo de la figura, constituye su ‘número’ inmanente. Es enseñanza-no-enseñada, dicho-sin-palabra.⁷⁸ La figura de Klee explicita el lado ‘chino’ de Leibniz: en Klee verdaderamente falta el Iniciador de las cosas, no se ve al Cielo impartiendo Leyes, y sin embargo cada línea del universo sigue su curso. Ninguna Ley universal hace ‘grumo’, ni acumula la polifónica variedad del universo, sino que el orden inmanente en la intimidad radical de cada sustancia individual regula sus transformaciones, a través de las cuales ésta participa de la vida de cada una de las otras.⁷⁹ El juego de las ‘influencias’ es tan rico y complejo que ningún sistema puede aclararlo a priori. La ‘teoría’ de la figuración es entendida ‘libremente’, como el abrirse de un campo de composibilidades. Ella no dicta decretos, no da lecciones, muestra solamente un “tácito respeto a la armonía”, una atención sensible al espacio y a los azares que le acontecen. “No hay sin embargo necesidad alguna de pretender un punto de vista unitario”⁸⁰, la regularidad del ritmo se percibe cuando se genera un instante “irregular”, el intervalo regenera la norma, la *recrea*, la afinidad es advertida gracias a la diferencia: nuestro *problema* más próximo, aquel que máximamente nos pertenece, es el máximamente distante, lejano, imposible.

78. J. Needham, *op. cit.*, p. 681.

79. “La obra crece a su modo, siguiendo reglas generales y omnivalentes, pero no es ella la regla, no tiene a priori validez general. La obra no es ley, está más allá de la ley” (P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 59).

80. *Ibid.*, p. 152.

La cosa, la *res*, así nos ‘pertenece’: sustancia individual, sujeta a su orden propio. Y así nos ‘pertenece’ la obra, que de aquella *res* es imagen *para nosotros*, la forma en la que ella se nos dona, “fragmento de la naturaleza en el dominio de la naturaleza”.⁸¹ *Problema* –aquello que verdaderamente nos concierne, ineludible–, no es el fenómeno, sino el conjunto de las *funciones* que lo han generado, sus razones *seminales*. Contra la forma estática, la idea de Gestalt expresa el ‘sínolo’ de resultado y génesis, producto y devenir: “ya no queremos la forma, sino la función”⁸², la vía, los trayectos hacia la figura, “la prehistoria de lo visible”, sus gérmenes: esto interesa, en esto el arte es “una similitud de la creación”⁸³, y no en el inventar Leyes mecánicas en base a las cuales alcanzar tranquilos resultados, como ‘productos finitos’. El proceso de la Gestaltung parece, entonces, en su esencia, una *Verinnerlichung*, interiorización del objeto: “el objeto se dilata más allá del propio ser fenómeno”, “la cosa es más que aquello que su apariencia hace ver”. La obra esconde-revela una *Tierra*⁸⁴, su *mundo* tiene una “intimidad radical”, en la que se custodian sus razones y sus semillas. Esta “intimidad”, propia de la raíz, el mundo que la obra es (criatura terrestre en el ámbito del todo) revela, es decir, imagina simbólicamente. En este proceso se pierde toda connotación ‘humanista’ de la obra misma: el yo no es aquí más que una *fuerza*, no *el* punto de vista ordenante, legislador. La penetración del fenómeno hasta la *res*, que aquí acontece, representa la *Verinnerlichung* auto-reflexiva que la mónada, la sustancia individual, cumple sobre sí misma, y no debe ser entendida

81. *Ibid.*, p.63.

82. *Ibid.*, p. 59.

83. *Ibid.*, p.79.

84. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, Frankfurt a.M., 1950, trad. it. *Sentieri interrotti*, a cura de P. Chiodi, Firenze, 1968. [*El origen de la obra de arte*, en *Caminos del bosque*, trad. trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1995].

como 'proyecto' del artista creador. La profundización hacia la intimidad radical de la cosa, que la obra manifiesta, está en resonancia cósmica con el poder auto-reflexivo de cada una de las infinitas sustancias. Es verdad que Klee habla de "humanización del objeto"⁸⁵, pero en el sentido de que cada cosa es *faber sui* y de que los términos (límites, confines) antes jerárquicamente ordenantes de sujeto y objeto dejan aquí de valer. Justamente la obra revela un único drama, una "común raíz terrestre". En el proceso cósmico de la *Verinnerlichung* dos perspectivas fundamentales se entrecruzan: 'profundi-zándose' la posición del yo se pierde, ya no es más en cuanto tal localizable-calculable en las corrientes de la natura naturans, pero, en este mismo movimiento, también el objeto deja de resultar 'terminable' como mero fenómeno, manifiesta la misma potencia reflexiva que parecía propia solamente de los 'herederos de las cosas divinas'. Sujeto y objeto cesan de significar autónomamente algo, devienen *funciones* recíprocas. Lo que 'permanece' son las múltiples vías de la universal *Gestaltung-Verinnerlichung*, las infinitas posibles figuras de su danza, de los órdenes, esto es, de su interior estructura polifónica.

Si se quisiese definir el sentido de la 'atención' de Klee, se debería hablar de *manía* arcaica. La *arché* de la cosa interesa: lo máximamente distante nos importa tanto como lo más próximo. Pero, ¿qué hay en el origen? En el origen está el movimiento libre, los *schemata* universales del movimiento, no entidades abstractamente determinables, sino potencias, energías, razones seminales. Es necesario 'deformar' la imagen para poder simbolizar este movimiento, que coincide con la plasticidad misma de la naturaleza. La imagen muestra simbólicamente la infinitud de los posibles que este espacio originario encierra. En este espacio los posibles se mueven según direcciones libres, "van donde van, sólo por andar, sin

85. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 66.

meta, sin voluntad, no sujetos a nada".⁸⁶ En el origen no hay más que "el estado natural del moverse", la originaria condición del movimiento. Incesantemente, mundos van configurándose y 'terminándose', a partir de esta 'libre' nebulosa, que permanece, sin embargo, como la propia Tierra o raíz, a la que también incesantemente retornan. Aquella libertad a-intencional, aquella ausencia de todo esquema de fin que caracteriza a la *arché*, continúa operando en las transformaciones de la figura. Las ardientes floraciones⁸⁷ que ésta conoce no permanecen sujetas a ninguna otra cosa más que a la propia necesidad interior, obedecen a ritmos que nadie les ha impuesto. Ellas rememoran continuamente aquel origen, así como el origen se repite (mejor dicho, se *re-crea*) en las variaciones, en las 'catástrofes' de la figura. *Manía* arcaica significa querer estar allí donde está el principio, querer repetirlo 'festivamente'. Pero el principio no es un punto, un fundamento seguro, sino más bien la razón del movimiento, la *idea* del movimiento: en el origen está, entonces, aquello que pone fin al origen, aquello que desarrolla el punto, la transformación de la forma del fundamento. Querer estar en el principio significará, entonces, querer "ser fecundo"⁸⁸, poseer la fuerza de separarse del principio y participar así en el crecimiento de animales y plantas, de flores y pájaros. Este crecimiento parece laberíntico, sus líneas se bifurcan continuamente, los no-nacidos son tan reales-irreales como los nacidos, nada nace del simple caos o de lo "putrefacto", sino "siempre de semillas", "no solamente el cuerpo orgánico existía antes de la concepción, sino también el alma dentro de él, en una palabra, todo el animal"⁸⁹; y nada termina en el simple caos o

86. *Ibid.*, p. 19.

87. "Floración ardiente" es el título de una acuarela de 1927.

88. Anotación de Klee, retomada en P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 21.

89. G. W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 381. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 74, p. 622].

en lo "putrefacto", sino en nuevos gérmenes o posibilidades, ya que "no sólo el alma (espejo de un universo indestructible) es indestructible, sino incluso el mismo animal".⁹⁰ *Todo esto crece*, titula Klee a una acuarela del '32: la arché es irradiación, libre propagación de energía a través de todas las dimensiones del espacio que, de vez en vez, se define, asume figura. La figura es *Gestaltung*, proceso de transformación, es *función*: cosmogonía interminable. La intuición goethiana de la naturaleza se representa aquí según sus caracteres más propios. Con Klee se comprende no sólo la potencia 'figural' de la imaginación goethiana, no sólo el significado *no* físico-material de la arché de Goethe, sino, sobre todo, la naturaleza dramática, discontinua, para nada lineal-pacificada, el carácter laberíntico de la *Gestaltung*. Sus vías no son, en efecto, predeterminables-previsibles en base a alguna Ley de la naturaleza, ellas recrean la libertad del 'origen', el recorrido que paso a paso se manifiesta permanece absolutamente contingente, *un* posible. Aquí es Goethe quien replica a la armonía preestablecida. *Natura facit saltus*: es el Goethe *griego*, esto es, *no* 'olímpico', no 'clásico', que contradice la imagen de un germinar unívoco, de un crecimiento idealmente formado en todos sus momentos. *Patético* llama Klee al germinar: drama, sufrimiento. Éste se origina *cada vez* desgarrándose del origen, *decidiéndose* frente a las bifurcaciones que continuamente encuentra, inquietando las propias apariencias fenoménicas hacia aquel punto imperceptible-invisible que constituye su arché. Y, entonces, el germinar es siempre también recordar, y el crecimiento es siempre *Verinnerlichung*. La *Gestaltung* de Klee —como la de Goethe— combina el sufrimiento del andar con el del retorno: es plenitud de la nostalgia.

El Árbol aparece de nuevo como la imagen de este acontecimiento.⁹¹ Las raíces, cuyo 'origen' se pierde en la Tierra

90. *Ibid.*, p. 382. [En *Escritos filosóficos*, ed. cit., § 77, p. 623].

91. Es el Árbol plotiniano y goethiano de la *Metamorfosis* el que organiza la *Gestalt* figurativa de Klee, como —según otra de sus posibilidades— el espacio

misma, son la acción o la *idea* de la acción que está en el principio. Desde allí se inicia el mundo proteiforme, complejo, ramificado del Arbor, de allí fluyen los zumos, las savias que alimentan la manifestación: el tronco, el ojo, las casas —como sabemos— que habitan el Arbor. La obra participa del ‘trabajo’ del tronco, constituye una de sus fuerzas, a través de las cuales la agitante potencia de las raíces se transmite a la copa, “se despliega visiblemente en todo sentido del espacio y del tiempo”. La obra es una fuerza-fragmento del Mundo, una de las fuerzas que lo producen en el momento mismo en que *re-flejan* la propia radical intimidad, es decir, que traen alimento desde la raíz. No subsistiría manifestación sin este *retirarse* en la raíz improductible. Y, por tanto, la obra transmite ‘adelante’ a la copa del Arbor la fuerza generante del ‘origen’ solamente retirándose en esta última, para recogerla-transmitirla, debe *remontarse* a ella. Al esfuerzo del confiar o informar, corresponde el esfuerzo del *an-denken*, del re-pensar, del remontar la corriente: una interminable *anamnesis* de las razones de la raíz, de la savia que proviene del ‘fondo’: como si ella fuese transmisible solamente hundiéndola o retornándola a su principio, separándola todavía del punto del tronco que ha alcanzado. Las ramificaciones, las bifurcaciones, los *nudos* que forman el Arbor, expresan esta *pateticidad* del germinar. A cada movimiento corresponde un movimiento opuesto, a cada tendencia un contracanto. No existe aquí un lineal ‘sublimarse’ de la linfa al cielo de la copa. En la raíz no es legible un código seguro que *dicte* como será la copa, anulando así toda casualidad e imprevisibilidad. En el tronco pulsa una incansable pluralidad de fuerzas, voces, formas, que avanza hacia ‘allá’ arriba retornando, ‘como cangrejo’, a

musical de Webern (A. Abel, *op. cit.*, pp. 136 ss.). Pero es el Árbol del orden, de la textura, de la trama, de la danza universal de los entes (cfr. R. Guénon, *Il simbolismo della Croce*, cit., p. 120). Las citas que siguen están tomadas de la conferencia de Klee, del año 1924, *Sull'arte moderna*, en *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit.

la noche de la raíz, y que se hunde hacia el origen 'alzándose' hacia la copa. Esto excluye toda "exacta relación especular", toda pretensión de que el Árbol forme su copa sobre la base del preciso modelo que las raíces le proveerían. 'Deviniendo' el Árbol es también casa, escalera, estrella, hombre, cruz: todas estas secuencias *también* lo manifiestan. Su palabra no puede ser unívoca, continuas desviaciones la forman, en sus raíces existen posibilidades no-natas, que aún presionan. Todo esto vive a lo largo de las infinitas fibras del tronco, a través de las cuales *pasa* la belleza de la copa, de la flor, del fruto (y el artista no es más que una de estas fibras). El del tronco es un *producir rememorante*, y que, propiamente en su ser rememorante, custodia la improproductibilidad sustancial de la raíz, de la Tierra. La obra participa de tal pro-ducir, su *manía* arcaica es imagen de esto, *ícono*. Ella transcurre ininterrumpidamente entre los infinitos posibles que la raíz custodia y la luz de la manifestación, está entre los no-nacidos en el momento de la manifestación y manifiesta justamente rememorando aquella dimensión 'originaria'. Inaferrable justamente mientras manifiesta, la obra habita "entre los muertos/ como entre los no-nacidos./ Algo más cercano de lo usual al corazón de la creación./ Y sin embargo, no bastante cercano."⁹²

La simultaneidad polifónica de las corrientes que atraviesan el tronco y unen raíz y copa en el ritmo del producir rememorante, este total compuesto de funciones pertenecientes a dimensiones y tiempos diversos, parecen escapar a la capacidad del lenguaje. Cuando tenemos que *hablar* de una imagen, se nos ofrecen solamente medios de naturaleza temporal unívoca y discretos. Parece una deficiencia intrínseca de la estructura temporal del lenguaje la de tener que desarrollar sus temas sólo sucesivamente, uno a la vez, la de tener que disecar una imagen que posea simultáneamente un cierto

92. Cito de una poesía de Klee de 1920, en P. Klee, *Gedichte*, Zürich, 1960, trad. it. *Poesie*, a cura di G. Manacorda, Milano, 1978, pp. 51-52 (el volumen agrega un importante ensayo de G. Manacorda sobre Klee, "Scacchiere").

número de dimensiones, viviseccionarla en elementos discretos, tratarla como un complejo de partes separables. Probar y volver a probar este límite de la naturaleza temporal del lenguaje, conducir al lenguaje a golpearse contra su misma frente constituye, tal vez, *lo propio* de la obra. Ella conduce al lenguaje 'natural' hasta llegar a contradecir la propia estructura temporal heredada. Pero el lenguaje de la lengua hablada no es más que *una* forma del pensar. A lo largo de las corrientes del tronco, su fuerza habita junto a aquella de las imágenes, de las composiciones, del pensamiento pictórico y musical. E innumerables posibles *nudos* pueden anudarse entre estas distancias. Ninguna mítica necesidad, ninguna Ley de naturaleza vincula la palabra hablada a una dimensión única. Ella parece, antes bien, 'alegorista' en la esencia. Ninguna voz, en sí, agota la estructura ramificada de la polifonía, pero todas le pertenecen. Remontar a la arché tiene en Klee también este valor: aferrar las huellas de una *escritura* 'originaria' en la que logos e imagen, concepto y representación, habitan aún juntos, de una característica universalis que informa la génesis-transformación de lo viviente. De allí la extraordinaria importancia de los 'títulos' de Klee, que no representan ni ilustraciones, ni comentarios, ni asociaciones psicológicas. Ellos indican, antes bien, el lugar posible de una 'arquetípica' simpatía entre palabra e imagen. Aquellos 'títulos' germinan en todas direcciones, como las figuras a las que señalan. Existe una palabra no obligada a la flecha del tiempo, y ella se acompaña con la polifonicidad de la figura. Una sola dimensión, pero compleja, estratificada, ramificada como el Arbor, las abraza a ambas, palabra y figura. La obra habita allí, más cercana de lo usual a la creación, pero jamás suficientemente cercana.

El infinito renovarse del intento de esta *escritura* signa la obra de Klee. La escalera del hombre a los pies del Árbol está para indicarlo. Llegada a la Cruz, la escalera podría ser tirada, pero hasta esa *raíz* ella no puede llegar. Existen sin em-

bargo *signos* a lo largo del recorrido, *signos* que constelan el laberinto de la vía. Y ellos exigen ser dichos, en sus tiempos diferentes, simultáneamente. Esta es la interior necesidad de la composición, y de los *signos* que nosotros mismos somos. Solamente somos *signos*, pero capaces de este orden, de este producir rememorante, de esta arcaica *manía*, de esta palabra que 'excede' hacia lo viviente, hacia el movimiento libre del 'origen'. Para el andar sin meta, sin voluntad, sujeto a nada, *falta la palabra*, pero la palabra no existe sola: ella resuena de imágenes, de figuras, participa de ellas, entra con ellas en infinitos juegos posibles. Entonces el desencanto del sabio –“aquel que sabe no habla”– puede unirse al ojo penetrante de quien en cada gota sabe imaginar jardines ricos de plantas y estanques plenos de peces. Aquel desencanto *es* esta maravilla, ya que nada existe de baldío, de estéril, de muerto en el universo, y los miembros de todo cuerpo viviente “están plenos de otros vivientes, de plantas, de animales”, del mismo modo que cada palabra está plena de otros tiempos e inagotables posibilidades, así todo sentido resuena de todos los otros. Como cada ente es sustancia individual y refleja en sí, aún opacamente, todo el universo, del mismo modo cada signo y cada sentido se relacionan a todos los otros, cada palabra es también imagen y cada imagen puede asociarse a la palabra. Difíciles equilibrios, polifonías suspendidas, huellas, indicios– y sin embargo, *aquí existen* las obras. Un existir claro y al mismo tiempo inaferrable, como un Ángel de Klee.⁹³

93. Sobre el Ángel de Klee, además de mi *L'Angelo necessario*, Milano, 1986, nueva ed. revisada y ampliada, 1992 [trad. esp. *El ángel necesario*, trad. Z. González, Madrid, Visor, 1989], cfr. O. K. Weckmeister. *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M., 1981, p. 109, J. Jiménez, *El ángel caído*, Barcelona, 1982.

COLOFÓN

El Editor desea agradecer a Emilio y Miguel, a Miguel y Emilio cuya demora ha hecho posible que este libro pudiese ser editado en forma y fecha. El Editor desea también agradecer a Anita, cuyo amor sin-límites les brindó y brinda aún morada. El Editor también desea agradecer a Ulises que, travieso, hace siempre lo posible por demorarle. Y obviamente también a Mónica: por las *moradas*, por el *amor*, por los *íconos* y por el *resto*. (Y a Cactus, agua en el desierto, porque sí).

*Remedios de Escalada,
16 de marzo de 2009*

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos, y no comerciales

La noción de Ley está siempre en una situación paradójica: sus presupuestos son puestos en duda continuamente, pero la Ley sigue imperando. Massimo Cacciari atraviesa en este libro diversos ámbitos del pensar contemporáneo en los que la noción de Ley muestra ese carácter paradójico: desde el ámbito jurídico (Schmitt) al matemático (Brouwer); desde la pintura (Malevič, Klee, Mondrian) a la reflexión sobre la actividad artística (Florenskij); desde el ejercicio literario (Kafka) al pensamiento filosófico (Rosenzweig).

Cacciari descubre cercanías, atravesamientos y entrecruzamientos entre los lugares más lejanos de la vida del pensamiento y del arte. Desde un Nomos (Schmitt) ligado a la tierra a una Ley exiliada de lo terreno (Rosenzweig), la cuestión de la Ley no puede sino señalar ese lugar del que supo tanto Kafka. Cacciari se demora en *El Proceso* y *El Castillo* y a lo largo de todo el libro se va delineando “la idea del universo como red compuesta de fibras infinitas, invadida por una trama de relaciones imperceptiblemente próximas la una a la otra, red entretejida por nadie, modelo universal sin Creador y sin Legislador o Mente que lo regule, pero organismo que opera según un orden propio, por nadie determinado”.

